

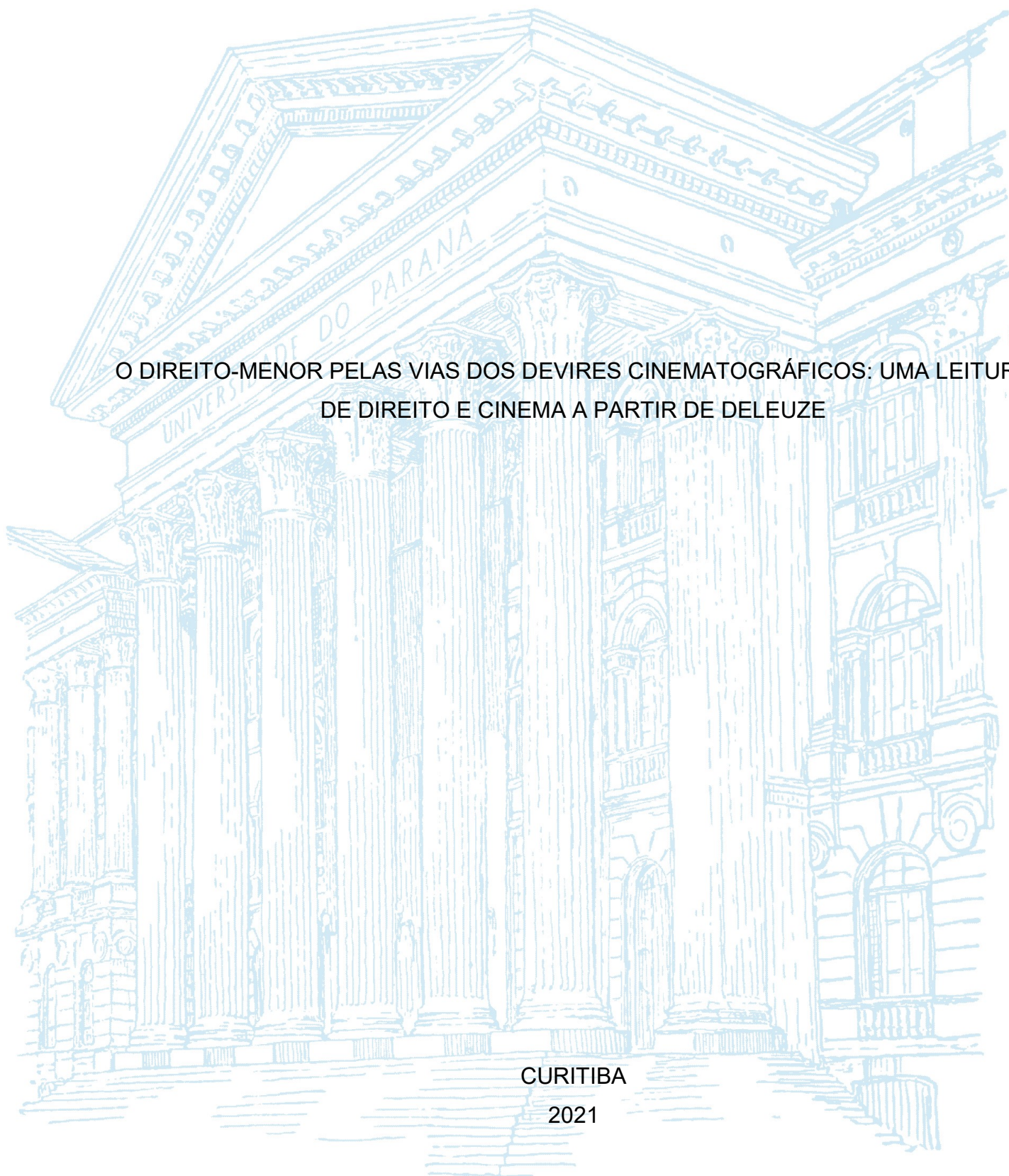
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

LARA LIZ LIMA

O DIREITO-MENOR PELAS VIAS DOS DEVIRES CINEMATOGRAFICOS: UMA LEITURA
DE DIREITO E CINEMA A PARTIR DE DELEUZE

CURITIBA

2021



LARA LIZ LIMA

O DIREITO-MENOR PELAS VIAS DOS DEVIRES CINEMATOGRAFÍCOS: UMA LEITURA
DE DIREITO E CINEMA A PARTIR DE DELEUZE

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Departamento de Direito
Público, Setor de Ciências Jurídicas, da
Universidade Federal do Paraná, como
parte dos requisitos necessários à
obtenção do título de Bacharel com
habilitação em Direito do Estado.

Orientadora: Prof^a Dr^a Ângela Couto
Machado Fonseca

CURITIBA

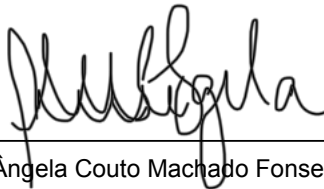
2021

TERMO DE APROVAÇÃO

O Direito-Menor pelas vias dos devires cinematográficos: uma leitura de Direito e Cinema a partir de Deleuze

LARA LIZ LIMA

Monografia aprovada como requisito parcial para obtenção de Graduação no Curso de Direito, da Faculdade de Direito, Setor de Ciências jurídicas da Universidade Federal do Paraná, pela seguinte banca examinadora:



Ângela Couto Machado Fonseca
Orientador



Coorientador

Leandro Franklin Gorsdorf
1º Membro



Eliseu Raphael Venturi
2º Membro

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço à minha mãe e ao meu pai, por serem o começo de tudo. Sem o apoio de vocês a minha trajetória teria sido muito diferente. Em especial, obrigada mãe por ter feito o café que me manteve acordada para terminar esta monografia, e obrigada pai por sempre preencher meu estômago com as melhores comidas do mundo feitas com muito amor.

Agradeço à minha orientadora, Ângela Couto Machado Fonseca, por ter me acolhido e me incentivado a fazer uma dissertação que dialogasse diretamente com o meu coração. Desde o meu primeiro ano de faculdade, você esteve presente na trajetória da Lara como estudante de Direito, com suas aulas que me despertaram a curiosidade e o prazer pela filosofia. Sempre te admirei como professora, pesquisadora e, agora, como pessoa também. Mesmo em um ano tão difícil como 2020, tanto individualmente quanto coletivamente, você foi essencial na construção desta monografia e nunca perdeu o brilho no olhar de alguém que ensina porque ama e gosta do que faz. Obrigada por me ensinar tanto.

Agradeço à Juliane G. de Lara pela leitura atenciosa e pelos apontamentos textuais, bem como pela amizade. Sua contribuição para a finalização dessa tese será sempre lembrada por mim com muito carinho.

Agradeço aos amigos que a Universidade Federal do Paraná me presenteou: Andressa Lunelli, Caio Andreatta, Jefferson Santos, Juliana Campos, Lizz Ester Segala e Natália Frutuoso de Souza. Foram vocês que fizeram cada dia nessa faculdade valer a pena, mesmo que indiretamente. Cada um de vocês conquistou um espaço permanente no meu coração.

Agradeço aos meus amigos, Marcella Prado e Pedro Cruz, que compartilham em igual fervor da minha paixão por cinema. Há um pouco de vocês em cada palavra que escrevi aqui. Que o nosso amor pela sétima arte sempre se renove e que o acaso coloque em nossos caminhos diversos filmes transformadores. Espero que, em breve, possamos assistir alguns deles juntos, de preferência em uma sala de cinema.

Agradeço, também, o restante dos meus amigos: Ana Clara Costa Koerich, Helena Loennberg, Isadora Lima Zanini, Isadora W. Zilli, Karla Mariana B. Semerena, Orran Traynor, Pepe Rodriguez Berdaguer, Victória Q. Fernandes e Vitória Trapani. Ainda me surpreendo com as incríveis amizades que construí ao longo dos meus 23 anos de vida. Não sei se mereço todo o amor, carinho e companheirismo que vocês me deram, mas sei que sou muito

sortuda por tê-los recebido de qualquer forma. Se a gente é o que a gente ama, eu sinto orgulho de ser vocês.

Por fim, agradeço ao Cinema ou, como diria Agnès Varda, Monsieur Cinema, este personagem de múltiplas e infinitas facetas, por sempre me proporcionar os encontros mais poderosos que vivenciei até então e por me guiar até aqui, instigando este acontecimento. Estarei sempre aberta para ser atravessada por suas forças.

“Filmes são criados quando não tem ninguém olhando. Eles são o ‘invisível’. O que não se pode ver é o ‘inacreditável’. E a tarefa do cinema é mostrar isso, mostrar o que não se pode ver.” (Jean-Luc Godard, no quarto de Wim Wenders de número 666, durante o Festival de Cannes de 1982)

“In my films I always wanted to make people see deeply. I don’t want to show things, but to give people the desire to see.” (Agnès Varda)

RESUMO

O presente trabalho almeja investigar de quais formas a relação entre Arte e Direito, em especial a arte cinematográfica, consegue instigar a criação de novos direitos em prol de populações minoritárias. Para isso, utilizam-se conceitos de Gilles Deleuze como base para a elaboração de um pensamento que enxerga a arte como geradora de transformações e devires, no viés da filosofia da diferença em detrimento da *mimésis*. Nesse sentido, o cinema seria uma das artes em que essa distinção pode ser observada de maneira acentuada: há um cinema-reforço, que tem por objetivo assegurar a imposição de narrativas hegemônicas representativas; e existe um cinema-resistência, que procura desconstruir clichês e dar destaque às minorias excluídas das axiomáticas vigentes. O cinema-resistência, então, serviria como um intercessor ao Direito, abrindo brechas no espaço entre *logos* e *nomos* para que as minorias possam ter suas pretensões legitimadas no âmbito jurídico, a partir da invenção de novos direitos.

Palavras-chaves: Arte. Cinema. Direito. Minorias. Deleuze.

ABSTRACT

The present work aims to investigate in what ways the relationship between Art and Law, especially cinematographic art, manages to instigate the creation of new rights in favor of minority populations. For this, Gilles Deleuze concepts are used as a basis for the elaboration of a thought that sees art as a generator of transformations and becomings, in the bias of the philosophy of difference at the expense of *mimesis*. In this sense, cinema would be one of the arts in which this distinction can be observed in a marked way: there is a reinforcement cinema, which seeks to ensure the imposition of representative hegemonic narratives; and there is a resistance cinema, which seeks to deconstruct clichés and to highlight the minorities excluded from the axiomatics in force. Resistance cinema, then, would serve as an intercessor to the Law, opening gaps in the space between *logos* and *nomos* so that minorities can have their claims legitimated in the legal sphere, from the invention of new rights.

Keywords: Art. Cinema. Law. Minorities. Deleuze.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	10
2. O PAPEL DA ARTE NA FILOSOFIA DE DELEUZE	12
2.1. O problema do pensamento-verdade, a partir de Deleuze	13
2.2. Nietzsche e a filosofia, segundo Deleuze	14
2.3. A filosofia da diferença e do acontecimento	17
2.4. Arte e Deleuze	21
2.4.1. Tempo e movimento.....	25
2.4.2. A força da obra de arte.....	27
3. A ARTE DO CINEMA	30
3.1. Cinema-reforço: o cinema dos clichês	33
3.2. Cinema-resistência: um cinema-menor	37
4. CINEMA-RESISTÊNCIA E DIREITO: (IM)POSSIBILIDADES	49
4.1. As duas articulações do aparelho do Estado	49
4.2. O Direito-Maior e suas possibilidades.....	55
4.3. As pretensões legitimadas pelo Direito: as vidas possíveis.....	57
4.4. O Direito-Menor e suas impossibilidades no lugar do entre ()	64
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	71
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	73

1. INTRODUÇÃO

No Brasil, o audiovisual gera uma renda em torno de R\$ 25 bilhões por ano, empregando cerca de 335 mil pessoas¹. Entre 1995 e 2016, 70% dos filmes brasileiros receberam alguma forma de incentivo público para que fossem realizados. Contudo, desde o ano de 2019, a área governamental dedicada à cultura vem sendo sistematicamente atacada pelo atual governo federal, sobretudo o cinema nacional². Paradoxalmente, no ano de 2019, o cinema brasileiro recebeu os prêmios mais importantes do cinema no âmbito internacional: em Cannes, o filme *Bacurau*, dos diretores Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, recebeu o Prêmio do Júri, e o filme *A Vida Invisível*, do diretor Karim Aïnouz, recebeu o prêmio *Un Certain Regard*; já o filme *Democracia em Vertigem*, da diretora Petra Costa, foi indicado ao Oscar 2020 na categoria de Melhor Documentário de Longa Metragem.

É inevitável, portanto, a pergunta: mas por que o cinema incomoda tanto? Por quais motivos realizar uma política de desmonte das produções audiovisuais brasileiras no mesmo momento em que elas estão sendo reconhecidas, vistas e aclamadas? Poderia o cinema instigar mudanças efetivas nas pessoas, na sociedade e no Direito? Seriam os filmes, ao contrário do que muitos acreditam, intercessores potentes da vida e do pensamento? De quais formas Arte, Cinema e Direito se relacionam? Estes questionamentos motivaram a escrita de um trabalho de conclusão de curso envolvendo Cinema e Direito.

O presente estudo foi elaborado a partir de uma metodologia de análise teórica-conceitual bibliográfica extensa de diversos autores acerca de Arte, Cinema e Direito. O objetivo deste trabalho é analisar de quais formas o Direito pode ser atravessado por manifestações artísticas e, em especial, pela arte cinematográfica. Através do encontro com

¹ DANIEL, Rachel. O desmonte da ANCINE e do cinema brasileiro desde a posse de Bolsonaro. **Mídia Ninja**. Matéria publicada em: 19.06.2020. Disponível em: <<https://midianinja.org/news/o-desmonte-da-ancine-e-do-cinema-brasileiro-desde-a-posse-de-bolsonaro/>>. Acesso em: 10 fev. 2021.

² MAIA, Gustavo. Bolsonaro fala em extinguir Ancine 'se não puder ter filtro' ou transformar agência em secretaria. **Jornal O Globo**. Matéria publicada em: 19 jul. 2019. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/bolsonaro-fala-em-extinguir-ancine-se-nao-puder-ter-filtro-ou-transformar-agencia-em-secretaria-23819229?GLBID=1d1ba329ec224d1ac6faf94c66a56c37b564b5a47634b6c6471354d554f6c6543563978484e3146565466514b4a4c7a43447a586f55657978434958566d4e6b6b4d56645f4a56646e584c505243783957516a684258386b3235747972636d57375a5261414e413d3d3a303a6c6172616c697a6c696d612e32303136>>. Acesso em: 10 fev. 2021.

BRANT, Danielle; URIBE, Gustavo. Em ofensiva contra Ancine, Bolsonaro corta 43% de fundo do audiovisual. **Folha de São Paulo**. Matéria publicada em: 11 set. 2019. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/09/em-ofensiva-contrancine-bolsonaro-corta-43-de-fundo-do-audiovisual.shtml>>. Acesso em: 10 fev. 2021.

o Cinema, em sua forma resistente que viabiliza narrativas minoritárias, abriam-se rachaduras na casca dogmática do Direito. Dessa forma, o mundo jurídico, apesar de operar em prol das axiomáticas vigentes excludentes, possuiria um setor que passaria a tomar partido das populações minoritárias em virtude desses encontros, operando para que elas fossem vistas, ouvidas e valorizadas, legitimando suas pretensões de existência. É o processo de minoração de um Direito-Maior através dos devires cinematográficos.

Para chegar a essa conclusão, utilizar-se-ão conceitos teóricos elaborados por autores como Gilles Deleuze e Félix Guattari, bem como tantos outros autores inspirados por eles: François Zourabichvili, Rodrigo Guéron, David Lapoujade, Leandro F. Gorsdorf, etc. No primeiro capítulo, buscar-se-á compreender como a arte poderia levar os indivíduos a sair da inércia, provocando pensamentos e devires naqueles corajosos o suficiente para experimentá-la. Em primeiro lugar, será necessário retomar conceitos básicos da filosofia da diferença e do acontecimento, segundo Deleuze, para pontuar em quais aspectos esta difere da filosofia da representação. Em seguida, tais conceitos serão aplicados na concepção do que seria Arte para o propósito desta monografia.

Já no segundo capítulo, serão detalhados os motivos pelos quais se escolheu a arte cinematográfica como o enfoque deste estudo. Criar-se-ão duas definições distintas para definir, de maneira didática, duas facetas do cinema: o cinema-reforço, que visa a reforçar clichês e narrativas majoritárias, e o cinema-resistência, que busca destruir clichês e engendrar narrativas minoritárias. É a partir deste último que surgem os devires-minoritários que irão atravessar o Direito.

Por fim, no terceiro e último capítulo, analisar-se-á como os conceitos de Arte e cinema-resistência podem ser úteis ao Direito, principalmente na criação de novos direitos que atendam as reivindicações das populações minoritárias. O cinema-resistência age como uma força arrebatadora sobre a dogmática jurídica, levando o Direito ao seu limite e abrindo espaços criativos entre *logos* e *nomos*. O espaço de experimentação no entre é que possibilita que o Direito esteja sempre desimpedido para as mudanças das multiplicidades aberrantes.

2. O PAPEL DA ARTE NA FILOSOFIA DE DELEUZE

Antes de iniciar uma reflexão específica sobre o cinema como uma das formas de arte que possui potencial transformador e político, é necessário definir o conceito de arte para os fins deste trabalho. “O que é arte?” é um questionamento complexo que muitos estudiosos já tentaram responder. Esclarece-se, assim, que o objetivo deste estudo não é encontrar uma resposta ou conceito definitivo que esgote as complexidades e interrogações acerca do tema, mas apenas adotar um desses possíveis conceitos e utilizá-lo como instrumento para os fins da reflexão proposta nesta oportunidade.

Seguindo esse raciocínio, há uma filosofia elaborada pelo filósofo Gilles Deleuze (1925-1995) que dialoga com as ideias sobre o mundo artístico e seu potencial político que será trabalhada ao longo desse texto, especialmente em relação à arte como criadora de novos afetos e percepções nos indivíduos, que atuarão a partir dela — ou por causa dela, — transformando o mundo concreto, inclusive no âmbito jurídico.

Para chegar a esse entendimento com relação à arte nas obras de Deleuze, é preciso, inicialmente, compreender quais os caminhos que levaram o autor a desenvolver uma filosofia do acontecimento que preza pela diferença. Assim, nesse primeiro capítulo, o conjunto da produção escrita de Gilles Deleuze será sintetizado, com o objetivo de retomar e elucidar certos aspectos de sua filosofia que serão úteis aos objetivos aqui propostos, para depois aplicá-los no conceito do que seria essa arte transformadora.

É lugar comum para todo o leitor de Deleuze a importância da criação de conceitos para a sua filosofia. Para o autor, a filosofia é uma atividade de criação de conceitos; pensar é pensar criando conceitos. Ao estudar a história da filosofia é preciso se orientar no pensamento dos filósofos compreendendo os conceitos inventados por eles, e isso implica explicitar o problema que os levou a pensar tal conceito³. O fazer filosófico deleuziano é analisar a constituição dos problemas e a criação dos conceitos que daí advêm: revelar o problema e atualizar os conceitos. Os conceitos não são fechados e determinantes, estão sempre abertos, esperando que sejam retomados, expandidos ou mesmo ressignificados, provocando novas conversas, experimentações e devires. O que se intenta aqui é criar

³ VASCONCELLOS, Jorge. A filosofia e seus intercessores: Deleuze e a não-filosofia. **Educ. Soc.**, Campinas, v. 26, n. 93, p. 1217-1227, Dec. 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-73302005000400007&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 23 dez. 2020.

conceitos, a partir dos encontros entre a arte do Cinema e o Direito, que conversem com conceitos já elaborados por Gilles Deleuze.

2.1. O problema do pensamento-verdade, a partir de Deleuze

Inicialmente, Deleuze elabora uma crítica da “imagem do pensamento” dogmática desenvolvida até o momento pelos filósofos modernos. O autor propõe uma ruptura em relação à ela, criando uma nova imagem do pensamento ou, de modo mais específico, um pensamento sem imagem, baseado justamente na diferença. As implicações desses termos e seus sentidos serão melhor explicados posteriormente, mas é importante apontar, desde já, que Deleuze é um dos filósofos que buscou olhar para a história da filosofia e da racionalização do pensamento de maneira distinta do que havia sido proposto até então.

Em grande parte de sua história, a filosofia entendeu que existia uma correlação entre o pensamento e a necessidade. O problema do pensamento era o da sua necessidade: não a necessidade de pensar, mas como chegar a um pensamento necessário, isto é, a um pensamento verdadeiro. O pensador quer e ama o verdadeiro e, em virtude disso, o pensamento conteria formalmente o verdadeiro, uma vez que pensar é um exercício natural da humanidade. É pressuposta a boa vontade do sujeito pensante.

Porém, na maioria das vezes, o pensamento não conseguiria alcançar o verdadeiro porque é enganado por forças e impulsos estranhos ao pensamento (paixões, interesses sensíveis, corpo, etc). Então, embora o pensamento possua formalmente o verdadeiro, ele não consegue conquistá-lo materialmente. O mau está contido nessas forças externas, as quais pervertem o pensamento, cuja intenção é sempre orientada pela busca do verdadeiro, de fazer o bem⁴.

Outra consequência da interiorização do pensamento-verdade é o modelo da reconhecimento/representação. Tendo em vista que o pensamento não consegue buscar a verdade sem a postular de antemão, ou seja, sem presumir a existência de uma realidade “verídica”, superior a própria realidade do mundo em que se vive, idêntica a ela, mas que seria dócil e fiel às expectativas na medida em que fosse conhecida, os objetos de estudo seriam apenas uma identidade ou reconhecimento dos Mesmos do plano “verídico”. O objeto é submetido ao princípio da identidade para que possa ser conhecido, de modo que todo conhecimento derivado desse modelo já é um reconhecimento, uma representação.

⁴ VASCONCELLOS, op. cit.

Assim, o pensamento é apenas um processo provisório, destinado a preencher a distância que nos separa do objeto; ele dura exatamente o tempo que investimos para reconhecer. (...) Deleuze enfatiza o quanto o postulado cognitivo – com seus dois avatares, o saber e o erro – favorece uma imagem servil do pensamento, fundada sobre a interrogação: dar a boa resposta, encontrar o resultado justo, como na escola ou nos jogos televisivos.⁵

Conclui-se que o que existe no mundo, portanto, seria consequência do que existiria no mundo “verídico”. Nesse sentido, o pensamento só funcionaria com o intuito de buscar conhecer esses objetos dados *a priori*. É um pensamento que não se move, pois possui como preocupação primordial conservar a homogeneidade pré-estabelecida. Em resumo, os filósofos buscavam a verdade como ideal, já que esta seria uma orientação constitutiva e originária do próprio pensamento. O modelo de pensamento vigente até então buscava a verdade das coisas, a sua compreensão, conhecer suas essências, saber.

2.2. Nietzsche e a filosofia, segundo Deleuze

O primeiro filósofo a questionar esse modelo dogmático do pensamento, segundo Deleuze, foi Friedrich Wilhelm Nietzsche. Nietzsche desenvolveu conceitos que iriam influenciar toda a crítica pós-estruturalista⁶, como Michel Foucault, Jacques Derrida e, inclusive, Gilles Deleuze:

O conceito de verdade qualifica o mundo como verídico, este mundo supondo um homem verídico que é como seu centro. Entretanto, é claro que a vida quer o engano, que visa iludir, seduzir, cegar. Querer o verdadeiro é querer antes de mais nada depreciar esse poder do falso, ao fazer da vida um erro, uma aparência.⁷

Essa visão dogmática coloca a vida contra o conhecimento, o “mundo verídico” contra

⁵ ZOURABICHVILI, François. **Deleuze**: uma filosofia do acontecimento. Tradução brasileira: ORLANDI, Luiz B. L.. São Paulo: Editora 34, 2016, p. 42-43.

⁶ O termo pós estruturalismo se refere a um movimento filosófico que surgiu na segunda metade do século XX que busca radicalizar a perspectiva estruturalista nas mais diversas áreas do conhecimento. “Um movimento que, sob a inspiração de Friedrich Nietzsche, Martin Heidegger e outros, buscou descentrar as ‘estruturas’, a sistematicidade e a pretensão científica do estruturalismo, criticando a metafísica que lhe estava subjacente e estendendo-se em uma série de diferentes direções, preservando, ao mesmo tempo, os elementos centrais da crítica que o estruturalismo fazia ao sujeito humano.” PETERS, Michael. **Pós-estruturalismo e filosofia da diferença**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p. 10.

⁷ DELEUZE, Gilles. **Nietzsche e a filosofia**. Tradução brasileira: DIAS, Ruth Joffily; DIAS, Edmundo Fernandes. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976, p. 32.

o mundo real⁸. O homem verídico⁹ seria aquele que não quer enganar, aquele que quer chegar ao verdadeiro, e, portanto, deseja um mundo melhor. A verdade proporcionaria isso, enquanto, ao longo do caminho, denunciaria moralmente tudo o que é aparente ou enganoso. Nesse cenário, o problema constantemente enfrentado pelo pensamento dogmático reside no fato de que o homem, ele próprio, faz parte do mundo no qual sente o intolerável, os afetos e os vícios. Para Deleuze, o intolerável, os afetos e o inexplicável pertencem ao pensamento, de modo que esses conceitos devem ser incorporados na maneira de pensar dos indivíduos, para que acreditem no mundo real e na vida em si, tal como ela é, e não como se gostaria que fosse.

O cerne da questão é que esse dualismo aparente não passa de uma oposição de origem moral. “Essa oposição moral é sintoma de uma vontade que quer voltar a vida contra a vida. Uma vontade religiosa, ascética, portanto”¹⁰. A genealogia epistemológica da busca do pensamento verdadeiro nada mais é que uma extensão da genealogia da moral. A crítica de Nietzsche ao ideal da verdade complementa a crítica aos valores morais dominantes, uma vez que a própria verdade seria um valor dessa moral dominante. O dualismo entre verdade e aparência instituído pela dogmática significa a afirmação da verdade como valor superior. O verdadeiro é bom, o falso é mau e, conseqüentemente, o verdadeiro é superior ao falso, à aparência, à ilusão.

Esta seria a “filosofia da representação”, pois prioriza a identidade, a reconhecimento, a relação da essência com o verdadeiro. Dentro dessa lógica, o verdadeiro é compreendido como um universal abstrato homogêneo, que não enxerga as forças que constituem a genealogia de uma verdade. Os filósofos procuravam o pensamento verdadeiro evitando relacionar a verdade como uma vontade concreta. Porém, a “verdade” e o “certo” são produtos discursivos de um determinado sistema de julgamento moral binário advindo dos poderes hegemônicos sociais vigentes. O sujeito pensante, o corpo, sua identidade, não são

⁸ CAMPOS, Luana Brant. O cinema nas potências do falso – devir e hibridizações. **Revista Travessias**, Cascavel, v. 02, n. 1, abr. 2008. ISSN 1982-5935. Disponível em: <<http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/2861>>. Acesso em 23 dez. 2020.

⁹ No ensaio *Sobre Verdades e Mentiras no Sentido Extra-Moral* (1983), ao problematizar a verdade, Nietzsche lembra que, nas relações sociais, as convenções linguísticas acatadas e repetidas geram confiança e produzem a figura do homem verdadeiro, o qual não perturba a ordem do padrão. Por outro lado, aquele que não segue as convenções perturba a ordem e é taxado como mentiroso. Portanto, o mentiroso seria aquele que gera insegurança na ordem estabelecida; o que o homem verídico quer é não ser enganado, justamente pelo prejuízo que o engano causa. Antes de ser uma diferença epistemológica, verdade e mentira implicam em uma dualidade moral — o bem que causa o homem verídico por seguir as convenções, e o prejuízo que causa o mentiroso por causar insegurança. É muito menos o problema de querer fazer o inefetivo passar como efetivo (problema de veracidade), mas sim da insegurança que aquele que não segue as convenções provoca.

¹⁰ DELEUZE, op. cit., p. 32.

eliminados, mas Deleuze mostra que eles são efeitos e não causa, resíduo e não origem, e que a ilusão começa quando ele é definido como origem: dos desejos, dos pensamentos. O sujeito é a consequência das forças que o afetam, dos signos que encontra.

O que Deleuze propõe, ao problematizar o conceito de verdade apreendido até então, é que,

“não se trata de invocar um valor mais elevado que a verdade, mas de introduzir a diferença na própria verdade; trata-se de avaliar as verdades ou as subjacentes concepções do verdadeiro. Isso quer dizer que Deleuze não suprime a conexão verdadeiro-falso, mas modifica-lhe o sentido, levando-a no nível dos problemas (...)”¹¹.

Até porque, como dito por Deleuze, há vários discursos imbecis inteiramente feitos de verdades. O que o referido autor afirma é que há diferentes planos de verdade, hierarquizados. A verdade não é menosprezada pelo filósofo, pois entende que esta aparece como multiplicidade. Apesar de não existir uma verdade absoluta e inalcançável, ainda existem verdades: as verdades do tempo¹². E afinal, qual seria a maior força que age sobre as coisas e sobre as outras forças se não o tempo¹³?

É devido a isso que Deleuze reitera a importância de se acreditar no mundo aqui, no mundo possível como lugar do impossível e do intolerável, ou seja, daquilo que não pode ser inteiramente explicado ou internalizado pelo pensamento, abrindo espaço ao inesperado. O pensamento dogmático parte do pressuposto que tudo aquilo que será descoberto já existe. Já o pensamento de Deleuze proporciona lugar para a criação, para o novo. A divergência e a heterogeneidade são colocadas em destaque, e não mais interpretadas como o erro da busca ao verdadeiro.

Assim, não seria crer propriamente na existência do mundo (que Deleuze nunca coloca em questão: as árvores, as pedras, os animais, etc, existem e não há dúvidas quanto a isso), mas em suas infinitas possibilidades, seus movimentos e intensidades para fazer surgir novos modos de existência, relações inéditas. Não se trata mais de crer ou não crer em um Deus, em um mundo transcendental melhor e “verdadeiro”, porém inalcançável, mas crer nos acontecimentos que sucedem aos indivíduos: no amor, na morte, na vida¹⁴. A crença aqui se

¹¹ ZOURABICHVILI, op. cit., p. 55.

¹² “Deleuze insiste na necessidade de não confundir a ideia banal e contraditória de uma verdade variando segundo o ponto de vista, com a ideia – devida a Leibniz e Nietzsche – de uma verdade relativa ao ponto de vista, de modo que não há equivalência entre todos os pontos de vista.” ZOURABICHVILI, op. cit., p. 84.

¹³ O conceito de tempo para Deleuze será explicado melhor adiante, na mesma oportunidade em que se abordará o tema da arte.

¹⁴ “Não somos nós que fazemos cinema, é o mundo que nos aparece como um filme ruim. É o liame entre o homem e o mundo que se rompeu. Por isso, é este liame que deve devir objeto de crença: ele é o impossível, que só pode ser restituído por uma fé. A crença não se dirige mais a um mundo outro, ou transformado. O homem está no mundo como uma situação óptica e sonora pura. A reação da qual o homem está despossuído

dá na conexão com o fora, é a inclusão do fora *no* mundo, e não além.

2.3. A filosofia da diferença e do acontecimento

Deleuze foi um autor que se orientou pela extinção do nome “ser” e, portanto, da ontologia; ocorre a substituição do É/OU pelo E, a substituição do ser (aquilo que se apresenta como estático, definido, representativo, identitário, universal, neutro, excludente) pelo devir (aquilo que se apresenta como movimento, transformação, diferença, múltiplo, acontecimento, inclusivo). Nesse sentido, não há “ontologia de Deleuze”, nem no sentido vulgar de um discurso metafísico que afirmaria o que é a realidade em último caso, nem no sentido de um primado do ser sobre o objeto de conhecimento.

A obra de Gilles Deleuze compreende um esforço de crítica a um tipo de pensamento designado de representação e entendido como constituição de uma filosofia da diferença. Tanto a crítica à representação quanto a construção de uma filosofia da diferença são duas faces de um mesmo movimento de pensamento; a crítica e a clínica são indissociáveis em Deleuze¹⁵.

O que Deleuze instiga é pensar a relação do diferente com o diferente, sem aprisioná-lo a nenhuma forma de representação que o reconduza “ao mesmo”. O pensamento é o ato de criar, de inovar, de mudar, de transformar. E isso não ocorre de maneira natural, pois o pensamento não é natural. Em grande parte do tempo estamos em um estado de inércia e estupor. O ato de pensar é fruto de uma violência, de uma força arrebatadora que age sobre nós, que nos afeta.

(...) de uma violência original feita ao pensamento, de uma estranheza, de uma inimizade, a única a tirá-lo de seu estupor natural ou de sua eterna possibilidade: tanto quanto só há pensamento involuntário, suscitado, coagido no pensamento, com mais forte razão é absolutamente necessário que ele nasça, por arrombamento, do fortuito no mundo. O que é primeiro no pensamento é o arrombamento, a violência, é o inimigo, e nada supõe a filosofia; tudo parte de uma misosofia. Não contemos com o pensamento para fundar a necessidade relativa do que ele pensa; contemos, ao contrário, com a contingência de um encontro com aquilo que força a pensar, a fim de elevar e instalar a necessidade absoluta de um ato de pensar, de uma paixão de pensar.¹⁶

Importante destacar que a violência comentada por Deleuze é aquela que o pensamento sofre, cuja decorrência do impacto ele insurge a pensar e que estimula o

só pode ser substituída pela crença. Só a crença no mundo pode religar o homem ao que ele vê e ouve.” DELEUZE, Gilles. **Cinema II: A imagem-tempo**. Tradução brasileira: RIBEIRO, Eloisa de Araujo. São Paulo: Editora Brasiliense, 2005, p. 221-223.

¹⁵ VASCONCELLOS, op. cit.

¹⁶ DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Tradução brasileira: ORLANDI, Luiz B.; MACHADO, Roberto. Rio de Janeiro: Graal, 1988, p. 230.

movimento e a mudança. É uma agressividade crítica que, muitas vezes, falta à filosofia. Ela é o oposto de uma violência espontânea, que tem como motor a negação e a destruição. Entende-se que, assim como o pensamento não deseja naturalmente a verdade, o pensador, enquanto pensa, não deseja a violência, pois esta vem de fora e ele a assume apenas secundariamente, dirigindo-a contra seu antigo eu ou sua própria besteira. Como o pensamento não mais pressupõe a verdade como condição de existência numa disposição natural, é preciso que algo force o pensamento, que ele seja arrombado por uma força que coloca em perigo a coerência de pensamento no qual ele se movia até aquele momento.

O pensamento não mais se apresenta como uma capacidade ou faculdade, mas sim como uma possibilidade. “Que é um pensamento que a ninguém faça mal, nem àquele que pensa, nem aos outros?... O que é primeiro no pensamento é o arrombamento, a violência, é o inimigo, e nada supõe a filosofia”.¹⁷ Num primeiro momento, devem os indivíduos se incomodar a tal ponto acerca do pensamento que não terão outra alternativa que não o pensar. O pensamento é um exercício desconfortável, que coloca em questão tudo o que se tomava como certo, cujos elementos principais são o sentido e o valor, e não mais a verdade.

O pensar, segundo Deleuze, ocorre em complexas implicações com algo que não pode ser reduzido ao exercício interior e pessoal de uma faculdade cognitiva. O pensamento surge de encontros com o fora, a partir dos afetos que o desencadeiam. Esse fora não é o fora relativo da representação, oferecendo ao pensamento somente uma diversidade homogênea e reconhecível, mas sim uma alegria tão intensa e estranha que impõe ao pensamento o problema de desvendá-la. Deleuze chama isso de encontro com o signo.

Essa gênese deve implicar alguma coisa que violenta o pensamento, que o retire de seu natural estupor, de sua imobilidade, de suas abstrações. Pensar é romper com a passividade, é sofrer a ação de forças externas que o mobilizem. Pensar é, além disso, interpretar. Dito de outro modo, pensar é explicar, desenvolver, decifrar, traduzir signos¹⁸.

Uma “coisa” (e nessa denominação se encaixa fenômeno de qualquer ordem, humano, físico, biológico, químico etc) não possui sentido em si mesma... ela somente possui sentido em função de uma força que dela se apodera; seu sentido é de ser um signo, de remeter a outra coisa diferente dela mesma, da força que ela exprime ou manifesta. As coisas-fenômenos afirmam, através de seus signos, maneiras de viver e pensar, pontos de vistas, planos diversos como religião, arte, ciência, filosofia e política. A “coisa” é conexão de forças,

¹⁷ DELEUZE, op. cit., p. 177-182.

¹⁸ VASCONCELLOS, op. cit.

vez que o signo é sensação/afeto, no qual emerge um novo ponto de vista. O ser da força é o ser plural, que sempre está em conexão com outra força pois implica o fenômeno de dominação; precisa dominar tanto quanto precisa ser dominada. “A própria força se define pelo seu poder de afetar outras forças (com as quais está em conexão), e de ser afetada por outras forças.”¹⁹ A força, nesse sentido, só existe em relação com outra força, em desigualdade e em exercício. Ela é necessária para gerar afeto e sensações, já que possui um poder de afetar (ativa) e ser afetada (passiva ou reativa). O afeto não ocorre voluntariamente, precisa do encontro com o fora. Um corpo só existe enquanto afeta e é afetado, e o que a dogmática faz é separar esse corpo do que ele pode, isolá-lo, ao invés de incorporá-lo à vida, ao mundo aqui.

Assim, o signo é a expressão de forças que se afirmam, que fazem escolhas, que marcam preferências e ostentam uma vontade, e é com isso que o pensamento se choca e capta. O signo implica seu sentido da mesma forma que é explicado por ele. O mundo exterior é composto apenas de signos ao mesmo tempo em que não para de produzi-los.

O signo não implica o sentido sem explica-lo ou exprimi-lo ao mesmo tempo, de modo que a estrutura do signo ou da expressão se define pelos dois movimentos, o de implicar e o de explicar, movimentos complementares, mais do que contrários: não se explica sem implicar, e inversamente. O sentido é como o avesso do signo: a explicação daquilo que ele implica.²⁰

Nessa linha, quando o pensamento encontra com esse tipo de fora, ele é atacado por diversos regimes de signos emitidos pelos inúmeros modos de vida, planos ou pontos de vista, sendo implicado tanto quanto implica. O signo compreende a heterogeneidade pois ele sempre é aquele de Outrem. O pensamento necessário, dentro dessa filosofia, é aquele que ocorre por causa de uma conexão positiva com aquilo que ele ainda não pensa, decisiva na criação de novos conceitos e se livrando dos processos de exteriorização a partir de dentro. Pensar é pensar de outro modo, e o encontro com os signos faz com que isso ocorra.

Em contato com esse fora é que o pensamento se encontra em devir: ele luta contra o que ele deixa de ser e devém outro. Entretanto, por causa de uma característica típica do acontecimento (exatamente por ele lutar tanto no sentido oposto ao que ele se torna, ao mesmo tempo em que ele se torna, sendo o acontecimento essa cisura e instante entre dois meios/planos/pontos de vista; o acontecimento enquanto tal não possui presente e,

¹⁹ DELEUZE, Gilles. **Foucault**. Tradução brasileira: MARTINS, Claudia Sant'Anna. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988, p. 78.

²⁰ ZOURABICHVILI, op. cit., p. 66.

estranhamente, faz com que coincida o futuro com o passado, sendo este o paradoxo do devir, um tempo sem duração, estático ainda que pura mudança, e só é perceptível após a espera de um instante interminável²¹), o pensamento é ainda o que deixa de ser e se furta ao que a ele devém. O sujeito pensante responde à pressão do signo com uma má vontade (crítica) ativa, com uma teimosia. Não é um caminho fácil renunciar à imagem dogmática, e Deleuze acredita que, para que isso ocorra, é preciso que haja uma decepção necessária: pensar não é aquilo em que se acreditava. E como superar essa má vontade? Como fazer com que o pensamento deixe de ser aquilo que é e devir? O encontro com o signo é fundamental, mas o que tornará esse encontro significativo para o sujeito pensante é o tempo e a distância, que proporcionarão o discernimento. Para que o encontro com o signo não se torne apenas um momento de intensidade passageira, é preciso deixar que o tempo aja para que se chegue ao momento em que o signo foi finalmente interpretado, compreendido e valorizado.

Sendo assim, é preciso contrapor os ideais de universalidade e unidade aos valores da diferença e da fragmentação, vez que há uma pluralidade de razões, planos, pontos de vista, perspectivas (esta é a heterogeneidade tanto falada por Deleuze). O sujeito é descentrado, atravessado por múltiplas práticas sociais que estão em dissonância uma com as outras. “O que antes de tudo interessa ao pensamento é a heterogeneidade das maneiras de viver e de pensar; não enquanto tais, para descrevê-las e classificá-las, mas para decifrar seu sentido, isto é, a avaliação que elas implicam”.²² Logo, não se busca meramente conhecer essa heterogeneidade de pontos de vista, mas decifrar seus sentidos, dos signos que as expressam e qual o valor que eles possuem, inclusive em contato uns com os outros. O pensamento não consegue avaliar conceitos e categorias enquanto estiver aprisionado a um ponto de vista, pois apenas representaria para si as coisas a partir dele.

Invocando Espinosa, assim como ninguém sabe de antemão o que pode um corpo, ninguém sabe de antemão também o que podem os encontros e como lidar com os afetos e dificuldades que deles surgem. Dentre essas dificuldades, podemos destacar o difícil exercício de tornar o afeto incessante, de fazer com que ele consiga atingir o interminável tempo de Aiôn, sem o qual não há criação. Para isso, é preciso estar constantemente exposto

²¹ “Quando digo ‘Alice cresce’, quero dizer que ela devém maior do que era. Mas, também por isso, ela devém menor do que é agora. Sem dúvida, não é ao mesmo tempo que ela é maior e menor. Mas é ao mesmo tempo que ela devém maior e menor. Ela é maior agora, ela era menor antes. Mas é ao mesmo tempo, no mesmo lance, que devimos maiores do que éramos, e que nos fazemos menores do que devimos. Tal é a simultaneidade de um devir a quem é próprio esquivar o presente.” DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. Tradução brasileira: FORTES, Luiz Roberto Salinas. São Paulo: Editora Perspectiva, 1982, p. 9.

²²ZOURABICHVILI, op. cit., p. 60.

à heteroconectividade, estar sempre sujeito e aberto aos efeitos de novas maneiras de perceber, sentir e agir. O acaso perde o seu valor tradicionalmente negativo e opera em favor do pensamento, pois este ocorre no imprevisível ou no inesperado, ganhando aí a sua necessidade. A contemplação²³ incessante das coisas é um processo que está ligado diretamente com o afeto, como modo de vida que busca sempre captar uma ou várias forças, conectando-as, devendo ser tornado hábito. Contrair, habitar e contemplar são características da força subjugada que conserva o momentâneo, o instante do acontecimento, que envolve uma relação ao invés de deixá-la escapar. Assim, não há liame lógico entre o acontecimento e a ideia de fim, pois os termos do próprio acontecimento são incapazes de findar com algo ou, ainda, não param de findar.

É importante ter em mente que o próprio conceito deleuziano de acontecimento é ele mesmo, enquanto conceito, um acontecimento. A filosofia se torna o plano de imanência²⁴, que carrega os conceitos e muda a forma de pensar do sujeito pensante. O acontecimento da filosofia do acontecimento é a passagem de um plano, de uma dimensão, de um ponto de vista a outro plano, a outra dimensão, a outro ponto de vista, sua efetuação nos corpos, suficientemente única e intensa para provocar uma mutação na escala de uma vida.

E, nesse viés, como a arte se encaixaria dentro dessa filosofia? Como se daria o seu papel de instigar o acontecimento? Ela seria capaz de realmente provocar o acontecimento ou estaria fadada à representação? Quais seriam suas ferramentas para iniciar no pensamento a passagem de uma perspectiva para a outra? Como ela atuaria gerando devires e mudanças? Esses questionamentos serão analisados a seguir.

2.4. Arte e Deleuze

Em sua obra, Deleuze dá importância para outros campos além da filosofia, como a política, as ciências e, principalmente, a arte. Na década de 1980, Deleuze escreveu dois

²³ “Não nos contemplamos, mas só existimos contemplando, isto é, contraindo os elementos dos quais procedemos... e todos somos Narcisos pelo prazer que sentimos ao contemplar (autossatisfação), ainda que contemplemos outra coisa que não nós mesmos... É sempre outra coisa... que é preciso contemplar primeiro para preencher uma imagem de si mesmo.” DELEUZE, Gilles. **Foucault**. Tradução brasileira: MARTINS, Claudia Sant’Anna. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988, p. 101-102.

²⁴ “O plano de imanência deve ser concebido como o plano de coexistência virtual de todos os planos, de todas as filosofias. Nesse sentido, o pensamento cria sem imagem preconcebida, mas traçando uma nova imagem do pensamento.” ZOURABICHVILI, op. cit., p. 93.

“O plano de imanência não é um conceito pensado nem pensável, mas a imagem do pensamento, a imagem que ele se dá do que significa pensar, fazer uso do pensamento, se orientar no pensamento.” DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997, p. 53.

livros sobre cinema, *Imagem-movimento*²⁵ e *Imagem-tempo*²⁶, nos quais ele analisa mais de 600 filmes, além de ter escrito outros trabalhos sobre literatura, teatro e pintura. Ao realizar tais intersecções com diferentes linguagens, Deleuze apresenta sua concepção de pensamento e subjetividade, que se encontra profundamente relacionada ao tempo e a certo devir-artístico do pensador²⁷.

No artigo “*Filosofía del arte y arte filosófica en Gilles Deleuze*”, Axel Cherniavsky faz uma análise sobre a existência ou não de uma estética deleuziana²⁸. A pergunta não é estranha para aqueles que conhecem os livros escritos por Deleuze, vez que, como já mencionado, o autor elaborou reflexões sobre as mais diversas obras de arte. Contudo, não é suficiente se ater apenas ao argumento de autoridade bibliográfica para responder acerca da existência de uma estética deleuziana artística.

O autor do artigo descreve que é necessário entender o conceito de estética: “(...) como um discurso ou um saber sobre um objeto que pode ser recortado ou tornado independente por esse discurso ou saber, a arte”²⁹. Isso leva à retomada de elementos da filosofia de Deleuze, como a tentativa de fundir sem confundir todo discurso com o seu objeto, e por conectar objetos entre si. Mas então, como funcionaria essa teoria filosófica deleuziana, explicitada até então, aplicada na arte e na estética? Seria para Deleuze a arte uma atividade independente ou inseparável de outras atividades, como a filosofia e a ciência? E a arte, se considerada de forma autônoma, conseguiria ela mesma gerar transformação, criação, devires ou novas possibilidades de vida, como intenta esta monografia?

A única consideração extensa que Deleuze faz sobre a arte em geral, e não a respeito de peças ou meios artísticos específicos, encontra-se no capítulo 7 do livro “*O que é a filosofia?*”³⁰, em que constrói um conceito de arte como atividade independente. Afirma o autor que a arte conserva, mas não de modo industrial que agrega conservantes artificiais ao produto:

A arte conserva, e é a única coisa no mundo que se conserva. Conserva e se conserva em si, embora, de fato, não dure mais que seu suporte e seus materiais, pedra, tela, cor química, etc. A moça guarda a pose que tinha há cinco mil anos, gesto que não depende mais daquela

²⁵ DELEUZE, Gilles. **Cinema I: A imagem-movimento**. Tradução brasileira: SENRA, Stella. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

²⁶ DELEUZE, Gilles. **Cinema II: A imagem-tempo**. Tradução brasileira: RIBEIRO, Eloisa de Araujo. São Paulo: Editora Brasiliense, 2005.

²⁷ MANGUEIRA, Mauricio; MAURICIO, Eduardo. Arte, Tempo e Subjetividade em Gilles Deleuze. **Revista Artefilosofia**, n. 13, 2012, p. 154-166.

²⁸ CHERNIAVSKY, Axel. *Filosofía del arte y arte filosófico en Gilles Deleuze*. In: **Instantes y azares: escrituras nietzscheanas**, ano ix, no. 4-5, Buenos Aires: Argentina, primavera de 2007, pp. 185-198.

²⁹ CHERNIAVSKY, op. cit., p. 186.

³⁰ DELEUZE; GUATTARI, op. cit.

que o fez. O ar guarda a agitação, o sopro e a luz que tinha, tal dia do ano passado, e não depende mais de quem o respirava naquela manhã. Se a arte conserva, não é à maneira da indústria, que acrescenta uma substância para fazer durar a coisa. A coisa tornou-se, desde o início, independente de seu "modelo", mas ela é independente também de outros personagens eventuais, que são eles próprios coisas-artistas, personagens de pintura respirando este ar de pintura. E ela não é dependente do espectador ou do auditor atuais, que se limitam a experimentá-la, num segundo momento, se têm força suficiente. E o criador, então? Ela é independente do criador, pela auto-posição do criado, que se conserva em si. O que se conserva, a coisa ou a obra de arte, é um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afectos.³¹

Portanto, a obra de arte, para Deleuze, desfaz-se de todos os modelos, referências e representações, pois não almeja imitar ou copiar a realidade³². Assim como Nietzsche, Deleuze opõe-se à *mimesis* e afirma que a arte não deve servir para fins representacionais, não deve ilustrar situações³³. Nesse sentido, a obra de arte deve produzir no público o efeito de apagar as formas da representação e manifestar o inexplicável.

A arte se separa tanto do seu criador, quanto do seu público, especialmente em relação à experimentação e às sensações de cada um. A arte é, em si mesma, percepção e afeto, que partem dela diretamente; logo, a arte é autônoma. O papel do artista é o de inventar: criar novas sensações, novos afetos e novas percepções, construir um bloco de sensações que, mais tarde, será experimentado por alguém, mas mantendo sua própria independência. A arte afeta de formas diferentes aqueles que com ela entram em contato, assim como é afetada de diversas formas pelos espectadores. O artista seria aquele capaz de extrair afeto dos afetos de um sujeito e percepção das percepções de um objeto. Sendo assim, ele consegue captar o fragmento, tornando as sensações independentes. O instrumento que ele utiliza para alcançar tamanha façanha é sempre um estilo: um ritmo, uma cor, um som, um enquadramento que eleva a experiência, transformando a sensação em força em si.

Para Deleuze, estilo envolve “fendas rítmicas” que vão disjuntando e juntando proposições. O estilo “cava” na heterogeneidade da linguagem “diferenças de potenciais entre as quais alguma coisa pode passar, pode se passar, surgir um clarão que sai da própria linguagem, fazendo-nos ver e pensar o que permanecia na sombra em torno das palavras, entidades de cuja existência mal suspeitávamos.”³⁴

³¹ DELEUZE; GUATTARI, op. cit., p. 213.

³² RANCIERE, Jacques. “Existe-t-il une esthétique deleuzienne?” em E. Alliez, Gilles Deleuze. **Une vie philosophique**, Paris, Synthélabo. Les empêcheurs de penser en rond, 1998, p. 528-532.

³³ VILLENA, Marcelo. Sobre tragédia, mimesis, devir-animal e xamanismo. Reflexões sobre práticas musicais e mitos a partir de O Nascimento da Tragédia. **ANAIS – Simpósio de Estética e Filosofia da Música – SEFIM/UFRGS**, v. 1, n. 1, Porto Alegre, 2013, p. 563-572.

³⁴ DELEUZE, Gilles. **Conversações [1972-1990]**. Tradução brasileira: PELBART, Peter Pál. 3ª ed. São Paulo: Editora 34, 2013, p. 176.

Já o papel da arte, dentro do pensamento de Deleuze, seria o de captar forças externas, tornar visíveis forças que não são visíveis, na medida em que elas mesmas violentam os corpos e, por consequência, a percepção e o pensamento. “A força está em relação estreita com a sensação: é preciso que uma força se exerça sobre um corpo, na forma de onda, para que haja sensação.”³⁵ Muitas vezes, tomando uma perspectiva bergsoniana, considera-se a arte como a habilidade para tornar visível o invisível e audível o inaudível. “Com efeito, há séculos que surgem homens cuja função é justamente a de ver e de nos fazer ver o que não percebemos naturalmente. São os artistas.”³⁶

Ressalta-se que na filosofia de Deleuze, muito inspirada em Nietzsche, também não há busca de uma “Verdade” e, logo, a obra de arte não teria como função ser o espaço de aparição do verdadeiro. A potência da arte encontra sua própria força independente no falso. É uma falsidade não em oposição ao verdadeiro, mas que demonstra que há tantas verdades quanto há perspectivas, e que cada uma delas possui uma vontade e propósitos que cabe a cada um valorar e discernir.

A arte faria os indivíduos enxergarem como os objetos são perpassados por signos e suas respectivas forças, por modos de vida e pontos de vista, que estão em constante combate uns com os outros, buscando afetar, possuindo suas próprias vontades e motivos que, conseqüentemente, não são neutros. O pensamento que decorre disso deixa de considerar a neutralidade do acontecimento como um acontecimento neutro, mas passa a vê-lo como um evento afetado por forças diversas, decorrentes de poderes concretos. Porém, a diferença fundamental é que, enquanto para Nietzsche a arte funciona como um estimulante para a vida, Deleuze a interpreta como uma invenção de novas possibilidades de vida.

Um exemplo, citado por Deleuze, é como Francis Bacon (1909-1992), pintor irlandês, coloca essa teoria em prática³⁷. Ao pintar o calor de uma paisagem, o que ele tenta fazer é mostrar esse calor atuando diretamente sobre os corpos, captar as sensações para provocar sensações no público, e não retratar no sentido meramente representacional (pintando apenas o sol, por exemplo). A sensação seria aquilo que age diretamente no cérebro, violentando, desse modo, o pensamento.

Pensar a pintura sobre o aspecto representacional ocorre, por exemplo, quando os vários elementos de uma tela, suas figuras e objetos, são dispostos de modo a representar

³⁵ DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: lógica da sensação**. Tradução brasileira: MACHADO, Roberto et al. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2007, p. 62.

³⁶ BERGSON, Henri. A Percepção da Mudança. In: **O pensamento e o Movente**. Tradução brasileira: NETO, Bento Prado. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2006, p. 155.

³⁷ MANGUEIRA; MAURICIO, op. cit., p. 156.

uma história, ilustrando uma narrativa. O que Bacon propõe em seus quadros é privilegiar a Figura, fazendo com que se quebre o liame representativo existente entre ela e o resto da pintura. Assim, o que resta evidente na obra de Bacon é como ele tenta, a todo momento, escapar da representação na pintura, libertá-la de um caráter predominantemente representativo para que possa agir por si mesma.

Um dos problemas decorrentes da representação é que ela mostra apenas uma violência secundária: o que se pode extrair dela é a violência já retratada em tela. Contudo, quando o quadro atua ele mesmo como força, gerando sensações no público, a violência é infligida diretamente em quem está vendo, violência capaz de alterar o corpo e o pensamento da pessoa em contato com a obra. O caminho da arte não é apenas captar uma violência original, como também praticá-la.

2.4.1. Tempo e movimento

Em Deleuze há, ainda, mais uma problemática relacionada a esse contexto: a ligação da arte com o movimento e com o tempo. Existiria uma coisa mais importante do que o “movimento-representacional”, ou seja, um movimento que acontece somente na figura que permanece imóvel e isolada. O movimento presente nas pinturas de Bacon, por exemplo, seria aquele em que as forças agem sobre a figura ao longo do tempo, tornando-as visíveis, um “movimento-mudança”.

O movimento em si é uma força secundária, em função do tempo:

E, com efeito, o que interessa à Bacon não é necessariamente o movimento, se bem que sua pintura torna o movimento muito intenso e violento. Mas, em última análise, trata-se de um movimento no próprio lugar, um espasmo, que dá testemunho de um outro problema característico de Bacon: a ação de forças invisíveis sobre o corpo (daí as deformações do corpo graças a essa causa mais profunda)³⁸.

Para melhor compreensão, Deleuze considera o tempo como mudança pura, diferenciação, passagem de uma dimensão a outra, devir. Veja-se, se tudo permanece imóvel, parado, igual, não há como o tempo passar. A natureza do tempo é de ser constantemente inconstante, diferença absoluta. Percebe-se o tempo a partir das diferenças, como por exemplo a mudança de uma situação x para uma situação y, como A virou B, e B virou C, e assim por diante. Dessa forma, o tempo passou, pois A não é mais A, tornou-se B

³⁸DELEUZE, op. cit., p. 48-49.

e, por sua vez, B não é mais B, transformou-se em C, existindo esse fluxo em direções múltiplas e infinitas. O tempo prossegue em diferentes níveis de intensidade, por um aumento do número de dimensões e planos, que são constantemente atualizados.

Por isso que, no esquema geral, entende-se o tempo como se ele fosse linear, ou uma sucessão natural de acontecimentos, pois se percebe apenas seus efeitos no mundo exterior. Confunde-se a consequência com a causa, a superfície com a profundidade. Contudo, este seria apenas o tempo de Cronos, uma visão parcial e abstrata do tempo, quando, em realidade, o tempo é o de Aiôn, acontecimento em si mesmo, devir infinito, diferença absoluta³⁹, coexistência de dimensões heterogêneas e múltiplas, alternância entre uma e outra, antes de se representar como sucessivo. O tempo, em sua natureza, é múltiplo; e é ele que afeta os afetos, a força que age sobre todas as demais forças e, portanto, é ele que dá significado e compreensão de que uma mudança é uma mudança. A diferença temporal intensiva (a diferença entre pontos de vista) é que torna inteligível a diferença do passado e do presente... a inteligência da própria diferenciação.

O próprio conceito de acontecimento requer essa concepção intensiva do tempo. Inversamente, ao surpreender alguém, um encontro o arrebatava para uma nova dimensão temporal que rompe com a antiga. (...) A atualização transporta o sujeito de uma dimensão a outra, fazendo-o mudar ou devir, passar irreversivelmente de uma época a outra (...). Na vida de alguém uma época não é composta das épocas anteriores, ainda que ela as retorne à sua maneira (....). Pode-se dizer que a vida continua, mas sua maneira de continuar é reatuar-se completamente num outro plano, de tal maneira que a memória, para além das lembranças que nos retêm neuroticamente naquilo que foi, acusa, ao contrário, distâncias irredutíveis que também não poupam o presente, ele próprio posto em perspectiva.⁴⁰

O destino de todo o presente (em toda a sua multiplicidade e diversas linhas temporais; por exemplo, sou ao mesmo tempo filha, estudante, amiga, amante, etc, todos esses planos constituem o meu presente e estão conectados e afetando/modificando uns aos outros) é o devir, é a mudança, é o futuro. “Tudo o que existe está em devir, nada é dado de ‘uma vez por todas’.”⁴¹ Este modo temporal precário só pode ser vivido na ponta do vivível, pois ameaça a identidade do Eu e do presente; prediz a morte para todo o sujeito bem constituído ou identitário. “Eu é um outro”, que é imprevisível, diferente, pois o outro que sucederá exclui o sujeito mas, dependente, de qualquer forma, de uma ação que permanece incluída no presente dele. O sujeito afirma o futuro (afirma o devir que nada tem a ver com esperança ou progresso, conceitos que recaem no pensamento dogmático, mas sim com mudança,

³⁹ “A diferença se repete diferenciando-se e, no entanto, nunca se repete como idêntica.” ZOURABICHVILI, op. cit., p. 110.

⁴⁰ ZOURABICHVILI, op. cit., p. 107-113.

⁴¹ ZOURABICHVILI, op. cit., p. 102.

diferença, novas possibilidades) ao viver o presente, retomando as ideias já discutidas neste estudo acerca da crença no mundo vivível.

O tempo é parte fundamental do plano de imanência e das afetações, pois é o que o povoa, é a diferença das diferenças, a conexão entre dimensões heterogêneas e a coleção de fluxos dos planos temporais, do fluxo do sensível dessas diferentes intensidades e dimensões que o preenche. Toda e qualquer verdade *é uma verdade do tempo e no tempo*. Os objetos, por meio dos signos, implicam o tempo que eles explicam, e o tempo implicado nos objetos se implica em si, complicando os pontos de vistas nos quais ele se divide. Pensar assim é se contrapor ao pensamento representacional, vez que este busca verdades fora do tempo e, conseqüentemente, inacessíveis.

Com relação à arte e ao tempo, Deleuze elucida:

É no tempo absoluto da obra de arte que todas as outras dimensões se unem e encontram a verdade que lhes corresponde. Os mundos de signos, os círculos da Recherche, se desdobram, então, segundo linhas do tempo, verdadeiras linhas de aprendizado; mas, nessas linhas, eles interferem uns nos outros, reagem uns sobre os outros. Sem se corresponderem ou simbolizarem, sem se entrecruzarem, sem entrarem em combinações complexas que constituem o sistema da verdade, os signos não se desenvolvem, não se explicam, pelas linhas do tempo.⁴²

Retornando a Francis Bacon, se este consegue pintar em seus quadros as diversas forças capazes de impulsionar sensações nos corpos, violando-os e os alterando de alguma forma, como o calor, a gravidade, pressão etc, é necessário também que pinte a força que mais provoca modificações nos corpos, e na qual todas as outras forças estão contidas, que é a força do próprio tempo. O tempo consegue influir sobre todas as outras forças, revelando suas verdades que são, em essência, verdades do tempo em si. O trabalho comum de toda e qualquer arte, nesse viés, seria captar o tempo em toda a sua complexidade e multiplicidade.

2.4.2. A força da obra de arte

Deleuze busca, então, acontecimentos por meio da arte, da ciência e da filosofia, que são três maneiras diferentes de enfrentar o caos do tempo. Os produtos da arte são as percepções e os afetos, enquanto os produtos da ciência e da filosofia são as perspectivas, as funções e os conceitos. Pensar é pensar por conceitos, ou por funções, ou por sensações, e um desses pensamentos não é melhor do que o outro, ou mais “pensamento” que o outro:

⁴² DELEUZE, Gilles. **Proust e os Signos**. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2006, p. 23-24.

todos possuem sua própria importância.

O que importa a Deleuze não é, em última instância, privilegiar a filosofia ou mesmo a não-filosofia (a ciência e a arte), mas afirmar que tanto a arte quanto a ciência e a filosofia são, antes de mais nada, modos de pensar, expressões do pensamento. Em suma, importa tornar possível o pensamento.⁴³

Assim, e lembrando uma das perguntas suscitadas no início desse tópico, a arte seria uma atividade independente das outras, como a ciência e filosofia. E essa independência é observada, inclusive, entre as próprias artes, que se apresentam por diversos meios e de formas heterogêneas. É evidente que, apesar dessa separação, há possibilidade de conexões entre essas atividades e entre essas diferentes espécies de pensamento e arte, que vivem se cruzando e se chocando, no nível de seus produtos. Na filosofia deleuziana, há dois princípios que regem as relações entre as distintas formas de pensar: a independência e a conexão. Por isso que Deleuze, apesar de reconhecer a independência dessas atividades, constantemente observa e estuda as relações entre elas.

Dentro dessa lógica, a arte, mesmo sendo independente, poderá (e deverá) se relacionar na esfera da ética, da política e da filosofia, orientada para uma possível práxis-política, um devir-revolucionário. Há diversas controvérsias sobre qual seria o “projeto” ou “programa” político de Deleuze, mas a resposta mais simples é que seria o projeto que luta contra o poder hegemônico estabelecido, — o qual, atualmente, tanto num contexto global quanto num contexto regionalizado brasileiro, é o sistema capitalista, e todas as formas de opressões decorrentes dele.

Arte nunca é um fim, é apenas um instrumento para traçar as linhas de vida, isto é, todos esses devires reais, que não se produzem simplesmente na arte, todas essas fugas ativas, que não consistem em fugir na arte, em se refugiar na arte, essas desterritorializações positivas, que não irão se reterritorializar na arte, mas que irão, sobretudo, arrastá-la consigo para as regiões do a-significante, do a-subjetivo e do sem-rostro.⁴⁴

Resulta disso que a arte possui um fim prático, extra-artístico, fazendo-se um instrumento contrário aos poderes vigentes, crítico ao capitalismo e suas formas de opressão, operando de maneira esquizofrênica com a potência de traçar linhas de fuga, novas possibilidades de vida. A arte, como já apontada, apesar de ser uma atividade específica e independente, concretamente está conectada à outras atividades e ordens teóricas, como a

⁴³ VASCONCELLOS, op. cit.

⁴⁴ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2** (vol. 3). Tradução brasileira: NETO, Aurélio Guerra; OLIVEIRA, Ana Lúcia de; LEÃO, Lúcia Cláudia; ROLNIK Suely. São Paulo: Editora 34, 1996, p. 53.

exibição do invisível, a ciência, a ética, a práxis política, o devir-revolucionário e a filosofia. Assim como não se priva a filosofia da criação (seja ela de conceitos), não se priva a arte do pensamento.

Em resumo de tudo o que foi apresentado, podemos concluir algumas coisas com as reflexões de Deleuze acerca da arte: 1) a arte é uma atividade autônoma, que contém dentro de si mesma percepção e afeto (sensações), separados da percepção e afeto daquele de quem a criou ou mesmo daquele de quem a experimenta; 2) o papel do artista é captar os fragmentos do tempo, os signos das forças atuantes, extrair os afetos por meio do estilo e, assim, inventar e criar novas sensações, novos afetos e novas percepções naqueles que irão se encontrar com a obra de arte; 3) o papel da arte se dividiria em três: a) num primeiro momento seria o de captar os signos, as forças externas, incluindo a maior de todas elas, qual seja, o tempo, e torná-lo visível; b) para que, num segundo momento, a própria arte se torne uma força que afeta e é afetada, que violenta os corpos e o pensamento e que é violentada por corpos e pensamentos; c) por último, ao provocar acontecimento e instigar a passagem de uma perspectiva a outra, a arte possui um fim prático de atuar como um instrumento contrário aos poderes hegemônicos, traçando novas linhas de fugas e criando diferentes possibilidades de vida.

A arte, então, existe para que a encontrem, para que a experimentem... para que entrem em contato com ela e se sintam afetados e violentados de tal forma que surja a emergência do novo. “Ao que sou sensível? Pelo que sou afetado? Só experimentando é que aprendo minhas próprias singularidades.”⁴⁵ Serviria para fazer pensar de outro modo, problematizar as crenças e percepções de mundo de cada um, fazer ocorrer o acontecimento descrito por Deleuze, da passagem de um ponto de vista a outro. A arte faz duvidar das certezas construídas pelo Eu, dando lugar ao devir incessante, tal qual desejado por Deleuze: com a possibilidade de conservar afeto como tal, em blocos de sensações, a arte impede que ele recaia no esquecimento e consegue torná-lo infinito. Ela não é um ponto de vista em si, ela não representa o mundo; muito pelo contrário, ela o disjunta por afetos e perceptos.

Por fim, nesse sentido, é que a arte poderia transformar os pontos de vista dos indivíduos dos quais ela entraria em contato. E estes, uma vez afetados por ela, tomariam ações concretas no mundo aqui, impulsionando novas possibilidades de vidas, linhas de fuga, transformações sociais, devires reais, orientados por meio de uma filosofia e de uma práxis

⁴⁵ DELEUZE; GUATTARI, op. cit., p. 314.

política que busca ir contra os poderes vigentes. Dessa forma, a arte se apresenta como um dos instrumentos mais poderosos de transformação social da realidade.

3. A ARTE DO CINEMA

A arte, como abordada no capítulo anterior, é uma força capaz de afetar e de ser afetada por outras forças, provocando a criação de pensamentos e mudanças de perspectivas. Questiona-se, então: por que o enfoque dessa monografia na arte do cinema? Escrever sobre cinema, filosofia e direito possui um motivo que é tão filosófico quanto político.

No texto escrito por André Bazin, crítico de cinema francês, intitulado de “Mito do Cinema Total”⁴⁶, o autor descreve o processo de criação do cinema como um desdobramento da filosofia racional europeia. A técnica do cinema foi uma das últimas realizações de um objetivo perseguido desde o Renascimento: encontrar um mecanismo que pudesse reproduzir perfeitamente o real, tal qual ele é. Logo, para que essa técnica funcionasse, deveria tentar excluir a intermediação humana, suas subjetividades e paixões. Era a busca do observador neutro como método adequado para se alcançar a verdade, e a câmera do cinema exerceria esse papel, uma vez que ela reproduziria automaticamente o real. Para isso, a câmera teria que ocupar um lugar estático, onde todo o movimento do real pudesse ser revelado, exibido e filmado na sua completa constituição empírica; um mecanismo que é, simultaneamente, um olho e um espelho da realidade.

Por conta disso, o cinema, no seu início, foi rejeitado por diversos artistas modernos já que, no final do século XIX e início do século XX, a arte moderna abandonou a ideia de *mimesis*⁴⁷. No livro *Da imagem ao clichê, do clichê à imagem*, de Rodrigo Guéron, o autor relata que, nesse período, os artistas renunciaram a uma série de instrumentos que os pintores utilizavam desde o Renascimento, como o método da perspectiva geométrica para projetar o espaço real na tela. Como o cinema, nos seus primórdios, radicalizou a procura pela *mimesis*, os artistas modernos só se interessaram pelas obras cinematográficas na segunda metade do século XX.

⁴⁶ BAZIN, André. **O que é o cinema?** Tradução brasileira: RIBEIRO, Eloisa de Araujo. São Paulo: Editora Ubu, 2018, p. 36-42.

⁴⁷ GUÉRON, Rodrigo. **Da imagem ao clichê, do clichê à imagem**: Deleuze, cinema e pensamento. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2011, p. 32.

Paul Virilio, em seu livro *Guerra e Cinema*⁴⁸, diz que o cinema foi uma das principais realizações do “materialismo místico e cientificista”⁴⁹. O cinema teria sido um dos dispositivos fundamentais para auxiliar a efetivação dos milagres prometidos pela ciência. Portanto, o cinema nasce como um dos frutos de um processo que já havia criado a fotografia e o gramofone. Nesse período, o cinema desejava consumir a “mágica da verdade”, tal qual descrita por Foucault⁵⁰, em que os procedimentos e objetivos da ciência, — assim como os procedimentos e objetivos judiciais modernos, — possuem semelhanças com os antigos objetivos da magia, isto é, buscar o aparecimento da verdade. Era essa “mágica” e encantamento que o público aplaudia e admirava nas primeiras exhibições de filmes. Devido a isso que, no começo, o cinema foi relegado como atração em feiras de diversão, parques e circos, tendo como público predominante a população mais pobre e a classe média emergente. Nessa época, o cinema foi, de fato, inovador, em parte pela novidade das experiências fílmicas, em parte pela inovação da experiência psíquica e sensorial do próprio cinema como máquina do autômato do movimento.

Mais de 125 anos após o cinema ter sido inventado, este passou a ocupar um papel importante de entretenimento no cotidiano das populações ao redor do mundo e, por conta disso, houve a determinação de um diagnóstico suspeito: aquele que afirma que atualmente se vive numa “civilização da imagem”⁵¹; que esta teria substituído a palavra, e, assim, as condições para o pensamento teriam sido esvaziadas. Este diagnóstico coloca não só o cinema como grande vilão da contemporaneidade e inimigo do pensamento, mas também todos os mecanismos de produção de imagens.

Ressalta-se que, para Nietzsche, a crença na razão transcendental está presente no diagnóstico que aponta a imagem como uma inimiga do pensamento. O filósofo Vilém Flusser discorre que a valorização da escrita como instância privilegiada do *logos* não passa de um movimento filosófico que buscava impor a lógica de um processo às imagens. Durante o nascimento da filosofia ocidental apostava-se na superioridade do processo designado como *logos*, que se expressa fundamentalmente pela escrita. Flusser identifica o surgimento de uma “consciência histórica” que luta contra o que ele chama de “consciência mágica”.⁵² Houve um empenho histórico para que as imagens fossem submetidas e subjugadas. Para o

⁴⁸ VIRILIO, Paul. **Guerra e cinema**. São Paulo: Scritta Editora, 1993.

⁴⁹ VIRILIO, op. cit., p. 51.

⁵⁰ FOUCAULT, Michel. Casa dos Loucos. In: **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1998, p. 114-115.

⁵¹ GUÉRON, op. cit., p. 11.

⁵² FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta**. Ensaios para uma Futura Filosofia da Fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002, p. 9.

autor, entretanto, este projeto também fracassou, visto que a própria escrita nunca deixou de engendrar as imagens e por elas ser engendrada. A rejeição da imagem possui um valor moral na filosofia da representação.

Sobre o posicionamento mencionado anteriormente, que coloca o cinema e as imagens como os inimigos do pensamento, postura comum em ambientes ditos “intelectuais” e acadêmicos, Deleuze instiga: “Civilização da imagem? Na verdade uma civilização do clichê (...).”⁵³ Desse modo, é o clichê, — como algo que pode acontecer com a imagem, e não a própria imagem —, que funcionaria como um agente esvaziador da potência do pensamento. De fato, o cinema assume um papel importante como dispositivo produtor de clichês, pois ele é, antes de tudo, um produtor de imagens. Em contrapartida, justamente por causa disso, o cinema poderá assumir um papel extraordinário detectando, desconstruindo e superando os clichês como um estágio de impotência da imagem e do pensamento.

É evidente que, nos moldes atuais, o cinema é indústria e, nesse sentido, serve aos propósitos das estruturas de poder do capitalismo. A arte do cinema, tal qual pensada nos moldes do primeiro capítulo, se dá como resistência no próprio meio mercadológico que se instalou na produção e distribuição de filmes. Isto será abordado com mais profundidade no decorrer deste capítulo, mas é importante esclarecer desde o princípio que não há devaneios ou negações quanto a esta dupla faceta do cinema.

Assim, de acordo com Deleuze e Guéron, o cinema tanto se afirma como um dispositivo de poder que limita o pensamento, — e esta prática do cinema será aqui chamada de cinema-reforço, — quanto como uma potência do pensamento quando ajuda a identificar os problemas da realidade, produzindo novas possibilidades para a vida, — prática denominada aqui como cinema-resistência⁵⁴. A escolha da produção ou da desconstrução dos clichês pelo cinema é sempre uma escolha política.

É necessário, então, estudar o cinema como uma filosofia que está se descobrindo como arte, isto é, uma atividade criadora de realidades e que já superou a condenação moral da imagem. O real é algo que se cria a partir de uma necessidade física e estética, algo que se constrói através de uma experiência da sensibilidade. Como já mencionado no primeiro capítulo, Nietzsche foi um dos primeiros filósofos a valorar positivamente a imagem, a ilusão,

⁵³DELEUZE, Gilles. **Cinema II: Imagem-tempo**. Tradução brasileira: RIBEIRO, Eloisa de Araujo. São Paulo: Editora Brasiliense, 2005, p. 32.

⁵⁴ O conceito de cinema-resistência será abordado mais detalhadamente no decorrer deste capítulo. Contudo, resumidamente, para antecipar o conceito, trata-se de um cinema voltado a priorizar e evidenciar minorias das mais diversas e múltiplas, indo de encontro aos objetivos dos poderes hegemônicos como a máquina estatal e a axiomática capitalista.

o falso, o virtual e o corpo. Será a partir de Nietzsche que Deleuze descobrirá a potência do falso no cinema para as possibilidades produtivas inovadoras através das quais a vida se reinventa.

3.1. Cinema-reforço: o cinema dos clichês

O cinema foi um dos momentos mais altos de um processo histórico ocidental pela busca da verdade através da razão, segundo Rodrigo Guéron⁵⁵. Exatamente por ser quase a consumação final desse processo que o cinema foi definido por Paul Virilio como a “realização do ‘pseudoacontecimento da razão na história’. É como se o cinema fosse capaz de promover uma espécie de efetivação, ou mesmo um aparecimento empírico, da razão.”⁵⁶ Logo, a invenção do cinema emerge como resultado de um projeto racionalista e como um dos seus mais importantes instrumentos. O cinema foi apresentado como mecanismo em que se faria revelar a coisa em si, “fazendo aparecer” a verdade. Muitos acreditavam que o cinema, como autômato do movimento, geraria um impacto sensório-motor no cérebro, que potencializaria ao máximo o autômato do pensamento racional. Os filmes conseguiriam, nesse sentido, provocar o funcionamento da razão no limite de suas possibilidades... o movimento automático do cinema seria a mais completa reprodução do Todo a que se poderia chegar.

Depois de alguns anos de seu surgimento, o cinema passou dos filmes que pretendiam ser documentais para um cinema que descobriu os filmes de ficção, aos quais passou a se dedicar com maior vigor, mesmo que os documentários jamais tenham deixado de existir. Entretanto, Deleuze alerta que os filmes de ficção, principalmente os pioneiros, tinham como objetivo a afirmação da crença do Ocidente na racionalidade. Justamente por esses filmes terem uma estrutura que pretendia ser independente do “mundo real”, eles desejavam se constituir como um universo fechado com vistas a um fim. Os filmes seriam independentes do mundo real, mas à imagem e semelhança do que o mundo real deveria ser a partir de uma concepção hegemônica. Deleuze denomina este período da história do cinema, de forma genérica, como sua fase clássica: é o que ele chama de cinema clássico, que abarca filmes feitos antes da Segunda Guerra Mundial e que apostam no autômato sensório-motor. É um cinema que busca construir um todo-filme organicamente fechado.

⁵⁵ GUÉRON, op. cit., p. 31.

⁵⁶ GUÉRON, op. cit., p. 16.

Deleuze menciona pela primeira vez o conceito clichê no último capítulo do seu primeiro livro sobre cinema, quando descreve o que entende ser a crise do cinema clássico. Contudo, o autor só irá definir o que é clichê no início do seu segundo livro, *A Imagem-Tempo*:

Temos esquemas para nos esquivarmos quando é desagradável demais, para nos inspirar resignação quando nos é horrível, nos fazer assimilar quando é belo demais. Notemos a este respeito que mesmo as metáforas são esquivas sensório-motoras, e nos inspiram algo a dizer quando já não se sabe o que fazer: são esquemas particulares, de natureza afetiva. Ora, isso é um clichê. Um clichê é uma imagem sensório-motora da coisa.⁵⁷

Assim, entende-se que o clichê é parte fundamental da experiência cotidiana do real, constituindo-a, e não diz respeito somente ao cinema e a outros mecanismos de produção de imagens. O clichê, antes de ser um problema do cinema, é um problema da experiência de realidade das pessoas. No entanto, é uma adversidade que surge no cinema de forma privilegiada: não é possível entender o cinema como uma potência do real sem passar pela questão do clichê. Ele pode até ser divertido, emocionante e cheio de aventuras, mas não passa de um brinquedo de parque de diversões em que a saída segura está garantida, não oferecendo nenhum incômodo que faça o pensamento sair da inércia. O clichê também se dá a partir de signos, mas signos que servem ao poder hegemônico e aos seus objetivos, como o encadeamento, a padronização, a codificação e a repetição. Por esse motivo, o cinema dos clichês será aqui denominado como cinema-reforço, pois busca reforçar e fortalecer narrativas hegemônicas e majoritárias.

Na Segunda Guerra Mundial, o cinema teve a sua força inventiva comprometida na medida em que os vigorosos projetos das primeiras escolas de cinema se transformaram em clichês. E tal processo se deu numa espécie de fórmula moral para os filmes, já que estes se tornavam uma máquina de propaganda dos Estados e do capital, mobilizados por ambos os lados da guerra. A fábula racionalista do Ocidente era reproduzida à exaustão pelos clichês: as histórias aspiravam a um final fechado no qual os personagens e as situações eram julgados moralmente, seja para condená-los, absolvê-los, salvá-los ou redimi-los. O filme era construído de uma forma que houvesse um duelo final entre a verdade-filme contra a mentira-filme, sendo um duelo entre o bem e o mal, como ocorria na maioria dos *westerns*. Nos *westerns* e nas produções hollywoodianas, principalmente em filmes judiciais norte-americanos, há personagens ou situações em lugares opostos, conspirando e preparando o duelo final como o fechamento moral da história, seguindo uma estrutura de fábula.

⁵⁷DELEUZE, op. cit., p. 31.

São nos filmes judiciais, diz Deleuze, que os norte-americanos encontram a sua unidade de povo. Uma unidade que é conquistada através da objetivação racional feita pelo Estado. (...) É através do judiciário que o Estado vai organizar um processo em que todos os conflitos serão expostos, equacionados e resolvidos, uma vez que racionalmente julgados. O que temos então é a lei racionalizando e vencendo as diferenças.⁵⁸

A fórmula do “*american way of life*”, também conhecida como “sonho americano”, está diretamente ligada à busca pelo realismo e a relação sensório-motora: há a ideia de uma “nação-meio”, onde todas as minorias conflituosas são agrupadas como uma só e um homem, um líder, — sempre branco, heterossexual, virtuoso, a personificação da masculinidade hegemônica —, surge (ou é forjado pela trajetória do filme) para unir toda essa nação, solucionando os desafios das situações apresentadas. No cinema hollywoodiano também não faltam personagens degradados, como os *gangsters*, os bêbados, etc. Nesses filmes, a trajetória dos personagens será de uma recuperação ou de uma eficiência do Estado que irá derrotar os *gangsters*, acabando com a criminalidade, a doença e a irracionalidade de maneira bem caricata, utilizando-se de clichês.

Já o cinema soviético, nunca abandonando completamente a lógica representacional, apostou na montagem cinematográfica para conceber uma colisão dialética de forças opostas que encontrariam sua síntese no próprio sentido da história. Sergei Eisenstein, um dos maiores nomes desse cinema, colocou a compreensão hegeliano-marxista dentro de seus filmes, tanto no discurso quanto na forma, dado que, para o cineasta, o cinema deveria conduzir o pensamento das massas à revolução. Nessa teoria, o sentimento revolucionário seria um impulso natural da razão subjetiva, agindo para superar tudo que o impede de ser efetivado. Em seus filmes, Eisenstein retratava a revolta dos homens contra a exploração capitalista, que os levaria a este destino racional do “grande fim comunista”. Os filmes do expressionismo alemão, paradoxalmente, apesar de serem filmes, condenavam moralmente a figura do falso, da imitação e da ilusão. Os grandes vilões desse cinema eram os inventores de história, as imagens e os espectros. Se Eisenstein pensava o cinema como instrumento de libertação das massas, os expressionistas alemães temiam, — e previram, um pouco antes de Hitler aparecer —, as massas hipnotizadas pelo cinema, que consideravam um grande dispositivo de sujeição coletiva.

Para Virilio, o cinema seria o elemento fundamental do processo de formação e expansão dos Estados Nacionais do capitalismo. O autor relata que seria a necessidade de avanço tecnológico dos dispositivos de guerra desses Estados o motivo pelo qual o cinema

⁵⁸ GUÉRON, op. cit., p. 36.

foi inventado: os equipamentos militares precisavam ultrapassar o limite empírico da visão restrita do homem para conseguir visualizar o movimento das tropas no campo de batalha. Segundo Virilio, “o cinema seria parte de um processo em que o virtual iria ganhando estatuto de real e em que o contato dos homens com o que seria um mundo real iria se tornando cada vez mais distante.”⁵⁹ E, para quem apenas observa e comanda uma batalha, a realidade da guerra e do campo de batalha acaba se tornando virtual. O processo de virtualização na vida, isolando as pessoas das experiências com o mundo real, teria no cinema um de seus grandes propulsores.

O que Virilio descreve em sua teoria possui uma grande semelhança com a descrição do conceito de clichê, em especial na sua função política de esvaziar e neutralizar o pensamento. Goebels, ministro da propaganda nazista, defendia que o povo alemão precisava ser exposto à velocidade das imagens e dos discursos para que não tivessem tempo de ler e escrever, de fazer uso das ferramentas que possibilitavam o pensamento. Esta também é a experiência que se tem na rotina de deslocamento das grandes metrópoles contemporâneas. Para Virilio, portanto, o cinema é parte de uma estratégia de poder que anseia pela impotência e desarticulação do pensamento como forma de dominação política.

Não há dúvidas que ambos os lados da Segunda Guerra Mundial utilizaram uma estética do cinema interligada com a propaganda de guerra, a propaganda das grandes corporações capitalistas e de seus respectivos modos de vida. A elevação máxima da fórmula racionalista e moral, nessas circunstâncias, levou ao esvaziamento da inventividade do cinema. Nesse contexto, Deleuze aponta a crise do cinema clássico, o cinema da imagem-movimento, com a chegada da Segunda Guerra Mundial, — embora Hollywood continue seguindo este modelo até os dias atuais. Ainda que se possa mencionar o notável pioneirismo moderno de Orson Welles, além de diretores como John Cassavetes e, mesmo hoje, com David Lynch, Terrence Malick, Barry Jenkins, Spike Lee, Kelly Reichardt e alguns outros, o cinema norte-americano, em sua maioria, voltou a apostar no esquema sensório-motor do cinema clássico.

A partir de seus estudos sobre cinema e Deleuze, Guéron descreve que o clichê é um esquema que anestesia parcialmente as mais diversas experiências de realidades que não são suportadas pelos indivíduos em seus cotidianos, sendo elas terríveis ou prazerosas; é um mecanismo que tanto evita sofrimento quanto deslumbramentos. Um exemplo do que

⁵⁹ GUÉRON, op. cit., p. 41.

seria um clichê na vida e, conseqüentemente, também tratado no cinema em várias ocasiões, é a guerra: milhões de soldados são mobilizados para lutar num lugar estranho e distante, pois foram envolvidos num regime narrativo do Estado-Nação com vistas a um fim; é uma experiência de realidade fechada em si mesma e sua justificativa se dá como um grande princípio transcendental, sempre em virtude de cumprir ou proteger a lei. Se os personagens dos filmes seguissem a narrativa do Estado-Nação, eles eram recompensados; caso contrário, se decidissem fugir, por exemplo, eram punidos pelas imagens-signos que evocavam experiências sensório-motoras de dor, culpa e castigo. Se os personagens desejassem outra recompensa ou felicidade que não a prometida pelo Estado-Nação, eles sofreriam conseqüências. As imagens-signos desse cinema-reforço de guerra visam ora a seduzir os soldados para os combates, ora a ameaçar para que os soldados não pensem em deserção.

Neste viés, os clichês de guerra não devem ser comparados aos brinquedos de parque de diversão mencionados anteriormente, uma vez que, na guerra, há riscos reais de dor e morte, mas que ainda são da ordem dos clichês por serem riscos “justificáveis” numa lei moral. Então, para além de um anestesiamento, o clichê pode possuir também uma disposição para a violência destrutiva quando é construído em torno de uma grande mobilização de corpos com vistas a um fim, como a guerra. Em resumo, o clichê é um esquema que reduz e padroniza os afetos das experiências vividas, instalando-se através de um processo de equivalências e compensações sensório-motoras. Assim, acaba operando como uma imagem-lei ou uma imagem-moral que determina e condiciona valorizações. Observa-se, novamente, que o clichê não foi um fenômeno isolado da arte do cinema. Embora todas as formas de arte tenham sido afetadas pela lógica capitalista, —tanto em sua produção quanto em sua distribuição—, que prefere fórmulas prontas e padronizadas para garantir lucro em oposição a empreendimentos artísticos inovadores e questionadores, isso ocorre de maneira privilegiada no cinema.

3.2. Cinema-resistência: um cinema-menor

No cinema-resistência, o cinema deixa de se colocar em uma posição de totalidade para dar lugar a um pensamento singular, que enfrenta o esvaziamento da imagem em prol de novas combinações, abrindo-a para outras forças e outros signos. As imagens do cinema-resistência ou alteram a ordem de casualidade do filme ou impedem o desenrolar dessa ordem. A vida é uma potência incontrolável, surpreendente e perigosa, que sempre encontra

formas de destruir todas as certezas e besteiras que o indivíduo se agarra para não encarar o caos do tempo.

Importante observar que as imagens-clichês não são uma característica do cinema clássico e de seus grandes diretores, mas daquilo que o cinema clássico se transformou e que o cinema pode se transformar: cinema-reforço. Deleuze afirma diversas vezes que a classificação elaborada por ele em seus livros entre “cinema clássico”, que abarca filmes antes da Segunda Guerra Mundial, e “cinema moderno”, que abrange filmes após aquele marco temporal, é bastante genérica. É possível encontrar características de filmes “clássicos” em filmes “modernos” e vice-versa. Há filmes, como *Cidadão Kane* de Orson Welles, que foram feitos antes do final da Segunda Guerra Mundial, mas que já não são povoados por imagens-clichês. Da mesma forma, há filmes atuais que são repletos de clichês. Deleuze ressalta que não considera de forma alguma o cinema moderno “melhor” ou “superior” ao cinema clássico, até porque, como já mencionado no primeiro capítulo dessa dissertação, tais termos e valorações não fazem sentido para a filosofia deleuziana. Por isso que, estrategicamente, escolheu-se nesta monografia utilizar o termo cinema-reforço como o cinema dos clichês ao invés de cinema clássico.

Ainda assim, é na passagem da Segunda Guerra Mundial que se pode notar uma mudança cinematográfica mais concreta, por conta do surgimento do neorrealismo italiano e da *nouvelle vague* francesa, dos filmes de Luis Buñuel e Carlos Saura na Espanha, de Akira Kurosawa no Japão, de Andrei Tarkovski na União Soviética, de Ingmar Bergman na Suécia e, finalmente, de Glauber Rocha no Brasil. Nesses movimentos, o cinema se descobriu como uma potência da vida, uma possibilidade que até então lhe havia sido parcialmente vedada, — conforme mencionado, houve exceções anteriores a essa época, como os filmes do cineasta japonês Yasujiro Ozu ou do norte-americano Orson Welles.

Para Deleuze, o cinema moderno conseguiria apresentar o tempo de forma direta, em toda sua intensidade, multiplicidade e fluxos, ao contrário do cinema clássico, que o representava de forma indireta, preso ao movimento e às replicações sensório-motoras. Por isso que Deleuze chamava o cinema moderno de cinema da imagem-tempo. O cinema da imagem-tempo irá romper o vínculo sensório-motor entre a percepção e a ação que havia no cinema clássico. Agora, as imagens não mais aparecem em função da narrativa da história e de seus personagens, já que as próprias imagens possuem vida própria, desfazendo a independência das histórias que objetivavam ser fechadas e proporcionando outros sentidos possíveis. Não há mais submissão da imagem à trajetória dos personagens descrita no roteiro.

Guéron relata que o clichê se quebra porque as imagens não são mais mostradas apenas em função de uma narrativa que deve se fechar no final; as imagens passam a trazer e insinuar novos sentidos para as histórias. As imagens “falam” como se fossem personagens do filme. “A imagem-tempo será então uma imagem fora do sistema percepção-ação, aparecendo num contexto em que a diferença entre imaginário e realidade, virtual e atual, será muitas vezes indiscernível.”⁶⁰

As imagens-tempo são capazes de desviar o sentido da vida dos personagens definido até então, fazendo-os se tornarem “andarilhos”, caminhando entre as imagens que passam a “falar” e produzir sentidos diversos. Esse desvio, que rompe as expectativas sobre o desenrolar de determinadas situações, faz com que a percepção se concentre e insista na imagem, nos seus significados e possíveis devires. Os personagens andarilhos não se enfraquecem, o que se enfraquece é a subjetividade definida deles em ligação com os esquemas fechados dos clichês; eles se libertam do sofrimento típico de quem não vê acontecer o que deveria estar acontecendo, de quem não é aquilo que deveria ser, de quem não sente aquilo que deveria sentir. Se o clichê é evocado nesses filmes, ele é evocado como um clichê fora de tempo: é um clichê que revela ou está em vias de revelar a própria besteira, deixando de ser clichê.

Com isso, os cineastas percebem que o real não pode ser reproduzido ou representado tal como é. As paredes ou invólucros que garantiam a independência dos filmes clássicos de ficção foram destruídos, pois tanto o “mundo real” invade o mundo fictício dos filmes quanto o contrário acontece.

(...) o cinema nunca teve essa independência que os filmes clássicos de ficção pretendiam: estes estavam desde sempre, de alguma maneira, constituindo a experiência perceptiva do real dos povos, inventando realidades, engendrando desejos e despertando temores, mesmo que escondidos por trás deste enunciado de “filme de ficção”.⁶¹

Assim como já apontado anteriormente, não há *mimesis*. O real tem que ser reinventado, recriado; e é saindo a procura desses lugares-limites que os clichês são desfeitos. Essa necessidade de criar novos sentidos encontrará a sua força no cinema-resistência, que se dá como uma máquina constituidora de tempo e sentido. A originalidade das imagens irá possibilitar novos sentidos para a vida.

O que Virilio não percebeu é que o clichê não é um problema inerente ao cinema ou à imagem, mas sim algo em que o cinema pode se tornar. Virilio falha em ver o aspecto positivo

⁶⁰ GUÉRON, op. cit., p. 22-23.

⁶¹ GUÉRON, op. cit., p. 116.

da experiência cinematográfica e imagética como uma potência do pensamento, atendo-se a preconceitos que remetem à filosofia representacional. Não é que o cinema não se adeque ao que Virilio escreveu, mas isso não é tudo o que ele é. Assim como alguns pensadores da Escola de Frankfurt, como Adorno e Horkheimer, que condenaram a estetização da política no cinema, Virilio falhou em notar que a luta política deve ser travada também na dimensão estética e no processo de virtualização da vida que, de certa forma, sempre constituíram a realidade. A própria ideia de que o cinema afastaria as pessoas de uma experiência do real parece ter uma certa nostalgia iluminista, partilhando da condenação moral da falsidade e da ilusão.

O cinema de Virilio é apenas uma faceta do cinema: o cinema-reforço. É o cinema-reforço que foi capturado pelo capital, pelo Estado e pelos poderes hegemônicos. Deleuze escreve que o cinema, de fato, em determinado momento foi, — e ainda é, na maioria dos filmes *blockbusters* hollywoodianos — um grande instrumento de sujeição social, mas há outra faceta dele que ultrapassa esse projeto representacional que o concebeu. A crise da representação e da busca pela verdade é observada também no cinema, um dos maiores orgulhos e realizações da filosofia representacional. O cinema não realizou aquilo que havia prometido em seu início. Mais do que isso, Deleuze aponta que o cinema opera como um agente de esgotamento e superação desse projeto. A partir de certo ponto, o cinema já não consegue sustentar mais a crença de que está apresentando a verdade, ou mesmo potencializando a racionalidade do espectador ao máximo. Ao definir o clichê, e ao afirmar que determinada maneira de se produzir cinema se transformara em clichê, Deleuze indica que o problema não se encontra na imagem em si, ou mesmo na imagem cinematográfica, mas sim em algo que a imagem pode se transformar, sendo mais um sintoma da crise e da descrença em relação ao projeto representacional do que um problema inerente da imagem.

Uma das formas em que o cinema-resistência acontece é através da provocação do devir-minoritário.⁶² Os conceitos de maior e menor foram ferramentas conceituais deleuzianas abertas a experimentações. O maior e menor de Deleuze não são definidos por quantidades numéricas. Em sua filosofia, a menoridade se apresenta como diferença e pluralidade em contrapartida ao que se estabelece como padrão e norma de uma maioridade.

A noção de minoria, com suas remissões musicais, literárias, linguísticas, mas também jurídicas, políticas, é bastante complexa. Minoria e maioria não se opõem apenas de uma maneira quantitativa. Maioria implica uma constante, de expressão ou

⁶² ROSA, Francis Mary Soares Correia da. A literatura menor em Deleuze e Guattari: por uma educação menor. **Educação (Ufsm)**, [S.L.], v. 41, n. 3, p. 685-696, 15 dez. 2016. Universidade Federal de Santa Maria. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.5902/1984644423022>>. Acesso em 08 jan. 2021.

de conteúdo, como um metro padrão em relação ao qual ela é avaliada. Suponhamos que a constante ou metro seja homem-branco-masculino-adulto-habitante das cidades-falante de uma língua padrão-europeu-heterossexual qualquer (o Ulisses de Joyce ou de Ezra Pound). É evidente que 'o homem' tem a maioria, mesmo se é menos numeroso que os mosquitos, as crianças, as mulheres, os negros, os camponeses, os homossexuais... etc. É porque ele aparece duas vezes, uma vez na constante, uma vez na variável de onde se extrai a constante. A maioria supõe um estado de poder e de dominação, e não o contrário. Supõe o metro padrão e não o contrário.⁶³

Discorrer sobre a menoridade cinematográfica é situá-la como contrassenso e contra discurso não apenas no âmbito do cinema, mas também na expressão política das obras. Nesse viés, há alguns filmes que se apresentam como agenciamento, criando linhas de fuga instigadas pelos devires, produzindo novos horizontes e percepções de mundo. As imagens do cinema-resistência são de desterritorialização, criando fluxos e intensidades, bem como desconstruindo significações.

A filosofia deleuziana discutida no primeiro capítulo conduz a um cinema potencializado de devir e com caráter minoritário: um cinema menor, denominado como cinema-resistência nessa dissertação. Esse conceito tem como base o livro *Kafka: por uma literatura menor*⁶⁴, escrito por Deleuze em conjunto com Félix Guattari, e ganhou um arranjo decisivo na obra desses filósofos, popularizando-o nos meios acadêmicos com uma natureza subversiva, desejável e portadora de devir. Para Deleuze e Guattari, as três características da literatura menor, que aparecerão também no cinema menor, ou seja, no cinema-resistência, são: 1) desterritorialização da língua; 2) ramificação do individual no imediato político; 3) agenciamento coletivo de enunciação. Segundo os autores, o conceito de "literatura menor" não se restringe à produção escrita em uma língua menor. Analisando a primeira característica, a menoridade se dá no desarranjo desterritorializante que uma minoria faz em uma língua maior. Essa desterritorialização de uma minoria na língua maior lança esta última em linhas de fuga, desterritorializando seus usos dentro dos ordenamentos discursivos. Em Deleuze, o conceito de território é mais do que uma simples visão etológica, atravessando a filosofia, geografia, história e psicologia. A constituição de território nessa perspectiva se mostra como o espaço do sujeito no mundo.

Todos os seres constituiriam territórios se articulando sempre com os movimentos que os fazem se colocar fora deles, daí territorialização e desterritorialização constituírem um fluxo cósmico de entradas e saídas de territórios, fazendo parte um do outro. (...) Nesse sentido, a desterritorialização de uma língua maior ocorre por meio do uso "desobediente" que um grupo promove em meio a língua padrão, formal, uma língua

⁶³ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia** (vol. 2). Tradução brasileira: OLIVEIRA, Ana Lúcia de; LEÃO, Lúcia Cláudia. São Paulo: Editora 34, 1995, p. 55.

⁶⁴ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka: por uma literatura menor**. Tradução: GUIMARÃES, Júlio Castañon. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.

que congrega os ordenamentos e poderes do discurso. Ao deslocar o uso, ao propor outros agenciamentos ocorre um processo de desterritorialização, ao mesmo tempo que territorializa um outro território. O agenciamento é uma expressão da multiplicidade e efetuação do desejo, de caráter heterogêneo e que se apresenta por meio das relações possíveis entre termos de naturezas distintas (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 83). Para além das configurações das relações de força que compõem o campo social, o agenciamento é inserção de uma irregularidade disjuntiva nos alicerces do poder.⁶⁵

Sobre a segunda característica, os autores enaltecem que tal agenciamento do uso da língua maior por uma minoria subalternizada se relaciona, inevitavelmente, ao seu imediato caráter político. Em uma literatura menor tudo é político, visto que enfrenta e contesta um estado de coisas legitimadas e ordenadas como hegemônicas. Quanto à terceira característica, Deleuze e Guattari propõem que o campo político seja a força criativa de todo o enunciado coletivo, de sua composição como valor coletivo. Isso significa que, apesar do enunciado advir de um indivíduo, do escritor escrevendo, ele é imediatamente coletivo pois, o escritor, na sua esfera pessoal, articula uma ação comum da coletividade da qual ele faz parte. Se o agenciamento sempre é articulado por um indivíduo, isso não quer dizer que ele pertence a um sujeito em exclusividade, apenas demonstra a relação que ocorre entre o devir singular de uma pessoa e seu agenciamento maquínico para uma coletividade. Assim, por causa do viés coletivo, essa literatura promove o desaparecimento do autor, já que uma minoridade literária deve, acima de tudo, agenciar outras vozes e por elas ser atravessada. No caso do cinema, o cineasta deve abdicar da sua autoridade autoral para que elabore a enunciação coletiva de um “povo que falta”.

Há uma figura universal da consciência minoritária, como devir de todo o mundo, e é esse devir que é criação. Não é adquirindo a maioria que se o alcança. Essa figura é precisamente a variação contínua, como uma amplitude que não cessa de transpor, por excesso e por falta, o limiar representativo do padrão majoritário. Erigindo a figura de uma consciência universal minoritária, dirigimo-nos a potências de devir que pertencem a um outro domínio, que não o do Poder e o da Dominação. É a variação contínua que constitui o devir minoritário de todo o mundo, por oposição ao Fato majoritário de Ninguém.⁶⁶

A tarefa dessa literatura minoritária e do cinema-resistência é fazer emergir um “povo que falta”. Busca-se não mais se dirigir a um povo supostamente já existente, mas contribuir para a criação de um povo, de uma comunidade (im)possível. O devir-minoritário é extremamente político e se mostra como verdadeira máquina de guerra⁶⁷ do devir. O cinema-

⁶⁵ ROSA, op. cit., p. 688.

⁶⁶ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia** (vol. 2). Tradução brasileira: OLIVEIRA, Ana Lúcia de; LEÃO, Lúcia Cláudia. São Paulo: Editora 34, 1995, p. 57.

⁶⁷ “Com efeito, o que é uma máquina de guerra? É uma *máquina de destruição*. (...) Ela constitui uma potência de destruição positiva que faz morrer tudo o que impede a livre circulação das multiplicidades. Nesse sentido, é

resistência das minorias dissidentes, em meio a um cinema-reforço, opera na promoção da visibilidade de outras vidas, na audição de outros *logos*, arrastando o pensamento em seu limite para fora de seus costumes, fazendo-o delirar. O cinema-resistência, nesse sentido, aparece como uma das mais vigorosas formas de deslocamento e rearticulação das esferas políticas.

Nas palavras de Jean-Louis Comolli, o cinema deve estar do lado dos “perdedores, dos fracos, dos descartados, dos esquecidos, dos relegados”.⁶⁸ Deve-se filmar aqueles que foram postos à parte dos processos de construção e de enunciação da memória coletiva, colocando em tensão o lugar institucionalizado da história. Os excluídos sofrem de duas impossibilidades: a impossibilidade de contar suas vivências por meio de uma língua maior que não os aceita e a impossibilidade de não contar suas vivências. Há a impossibilidade de se falar na língua daquele que oprime, de auxiliar na construção das relações de dominação a partir do olhar do opressor, mas também há a impossibilidade de não se falar nesta língua, pelo próprio risco de não poder contar suas histórias por causa de uma censura política ou econômica. Devido a esses fatores, a linguagem menor na literatura possui um forte coeficiente de desterritorialização, servindo também ao cinema na mesma medida.⁶⁹ Um cinema-resistência pode proporcionar um devir cambiante, singular de uma coletividade de diferentes.

O cinema-reforço é o da norma e do padrão, inserindo-se biopoliticamente⁷⁰ no campo de produção da própria subjetividade dos sujeitos envolvidos. Determina diretrizes e

criadora ‘antes’ de ser destruidora. O que se cria é um espaço liso que permite essa livre circulação. De direito ou na Ideia, a máquina de guerra está inteiramente a serviço da distribuição ‘anárquica’ das multiplicidades nômades. Nem *mythos*, nem *logos*, e sim *nomos*. (...) Como não cessa de afirmar *Mil platôs*, a máquina de guerra nômade não tem a Guerra por objeto, embora a faça necessariamente. Ela destrói, mas como um efeito de sua própria desterritorialização.” LAPOUJADE, David. **Deleuze, os movimentos aberrantes**. Tradução brasileira: Laymert Garcia dos Santos. São Paulo: n-1 edições, 2015, p. 248-249.

⁶⁸ COMOLLI, Jean-Louis. “Aqueles que (se) perdem”. In: **Ver e Poder**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008, p. 279.

⁶⁹ VIEIRA JUNIOR, Eryl Milton; VILELA, Daniel Fernandes. Modernidades afetivas: como contar histórias menores no cinema contemporâneo. **Eco-Pós**, Rio de Janeiro, v. 15, n. 03, p. 180-195, 2012.

⁷⁰ “Desde meados da década de 70, ocorre no debate da filosofia política, uma concentração de esforços em torno do conceito de biopolítica, trabalhado por Michel Foucault e retomado por diversos autores como Hardt, Negri, Agamben e Esposito, por exemplo. Na formulação inicial de Michel Foucault, a biopolítica coloca em foco uma forma de pensar relações de poder voltadas para a gestão e administração da vida, como evento aparente desde a segunda metade do século XVIII e mais fortemente instalado no século XIX. (...) Autores posteriores, da escola italiana, em especial Giorgio Agamben e mais recentemente Roberto Esposito, ofertaram uma clivagem histórica mais decisiva à biopolítica. Agamben entende que a relação histórica entre soberania e vida indica um sentido biopolítico interno a essa relação, mesmo antes da segunda metade do século XVIII. Para Esposito, autor que será mais detidamente trabalhado no presente texto, a biopolítica é uma categoria analítica fundamental para compreender a política contemporânea em suas ocorrências. Para o italiano, as noções políticas clássicas como liberdade, soberania e Estado, por exemplo, já não são suficientes para compreender os eventos políticos que somente podem ser adequadamente acessados quando pensados em termos de práticas biopolíticas.” FONSECA, Angela Couto Machado; MEIRELES, Ildenilson. Biopolítica como categoria

orientações que devem ser seguidas por todas as pessoas, priorizando certos saberes em detrimento de outros. É uma prática cultural que reforça o projeto político dominante; é a aposta vencedora de uma disputa moral, política e ética. O cinema-resistência vem para lutar contra o cinema-reforço, operando um corte desterritorializante ao controle estabelecido pelo projeto macropolítico. É um rompimento que opera de dentro, desestabilizando as engrenagens do sistema normalizador. Essa atividade reativa se coloca como um imperativo de práticas menores, possuindo um agenciamento político. Um cinema-resistência trabalha com uma micropolítica que se efetua no cotidiano, construindo filmes que atuarão como máquinas de guerra atravessados por escolhas éticas e políticas, em oposição ao modelo do cinema-reforço que é internalizado pelas estruturas de poder. É uma crítica de frente a toda e qualquer noção de cultura hegemônica, intervindo no mundo. Logo, os devires-minoritários são atos políticos, uma vez que reconfiguram tanto a vida coletiva quanto a vida individual.

Para Gilles Deleuze e Felix Guattari (2012), uma máquina de guerra revela-se como plano exterior a todo o aparelho estatal. Isso significa dizer que, para os autores supracitados, a máquina de guerra se apresenta como exterioridade no limite irremediável de sua própria ligação ou proximidade com a forma-Estado. Não é uma exterioridade absoluta, se apresentando mais como uma concorrência em coexistência. A máquina de guerra é fundamentalmente um dispositivo de experimentação, ao nível da criação, que se situa às margens de toda e qualquer estrutura estática do campo social. Seu objetivo não é propriamente a guerra, mas fazer fugir um dado campo estratificado.⁷¹

No Brasil, assim como no resto do mundo, existem filmes e cineastas alinhados com as normas do mercado cinematográfico, que são puramente comerciais e buscam apenas um entretenimento rápido e lucrativo. Porém, existem diversos realizadores que atuam através do corte político de um cinema-resistência. Do contrário, o cinema brasileiro estaria fadado a continuar andando em ciclos, repetindo velhas histórias repletas de clichês. Um exemplo desse cinema, inclusive mencionado por Deleuze, foram os filmes do cineasta brasileiro Glauber Rocha. A problemática da colonização e de seus resquícios no cotidiano e imaginário brasileiro é complexificada diversas vezes nos filmes do cineasta⁷², que apontou as formas paternalistas europeias em relação ao “Terceiro Mundo”. Para Glauber, a colonização dos povos latino americanos permanece, ainda que camuflada. Porém, junto a ela, subsiste a resistência.

análítica dos eventos políticos contemporâneos: nas trilhas de Esposito e Nietzsche. **Tempo e Argumento**. Florianópolis, v. 11, n. 26, p. 530-547, jan./abr. 2019.

⁷¹ ROSA, op. cit., p. 692.

⁷² PEREZ, P. V. Glauber e o barroco: cinema da resistência e contraconquista. **RuMoRes**, [S. l.], v. 6, n. 12, p. 253-271, 2012. DOI: 10.11606/issn.1982-677X.rum.2012.55285. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/55285>>. Acesso em 13 jan. 2021.

Quem descobre a impossibilidade no Brasil do “grande fim” para a história é Glauber Rocha. O artista enxerga na particularidade da história brasileira uma tendência anti-hegeliana por excelência. O cineasta realiza um cinema político onde o “povo falta”: não há um povo unido que possui um grande sentimento de identidade; na verdade, há a ausência de um “povo”. É exatamente o contrário do que foi feito nos filmes de Eisenstein, por exemplo, ou mesmo nos filmes judiciais norte-americanos. Em ambos os casos, o Estado intervém nas diferenças e nos problemas de uma sociedade, organizando um processo que, no final, permite que o povo reencontre uma unidade graças à intervenção racional dos poderes da “nação”. Rocha compreendeu que essa busca por uma identidade nacional é transitória e, de certa maneira, inalcançável.

Não se trata de negar o materialismo histórico por completo, mas de perceber que cada país tem suas singularidades na organização social; Glauber Rocha enxerga que é em sua particularidade que a história do Brasil destrói a “grande lei” do acontecimento histórico. É nessas trocas de sentidos em relação ao historicismo europeu, o qual dominava a narrativa hegemônica, que Rocha encontra um devir possível nas diferenças da história do Brasil. Para o diretor, nenhum tipo de cinema iluminista poderia operar um afeto revolucionário no Brasil por motivos políticos e estéticos específicos do contexto brasileiro, por mais que este cinema iluminista possuísse “boas intenções” revolucionárias. Resistir ao colonialismo é resistir ao racionalismo europeu. Glauber Rocha é um cineasta para quem a história é uma atualização. Um exemplo disso é como o artista trabalha com os mitos do imaginário brasileiro. O diretor não só os apresenta para desconstruí-los, como também mostra que eles se renovam em figuras e rostos novos da sociedade.

Um dos filmes mais marcantes da filmografia de Rocha foi *Deus e o diabo na terra do sol*, lançado em 1964. É um filme marcado por múltiplas tensões, tanto na forma quanto na narrativa. O personagem principal, Manuel, é um vaqueiro, homem simples, que transita entre ser explorado e ser revoltado, mas sempre apegado a uma instituição superior ou mitos, como o messianismo do beato Sebastião e a violência do Cangaço. Em uma situação de opressão, acaba matando o coronel Moraes. Sem rumo e foragido pela lei, começa a seguir o beato que tece promessas de fartura e salvação num ambiente onde só há mazelas de fome e seca. Após a morte de Sebastião, Manuel abandona um mito para outro e entra para o bando de Corisco, último dos cangaceiros vivos, que lhe faz promessas parecidas com aquelas feitas pelo beato. Em certos momentos Glauber Rocha mistura as vozes do beato e de Corisco – ao se ver um, escuta-se a voz do outro, manipulação proposital que fortalece a ideia de um ciclo mítico.

Deus e o diabo trata sobre a saga de Manuel, atravessada e complicada pela saga de outras personagens; ele não é um herói, mas um homem comum que resiste. Uma pessoa que simplesmente perdura apesar das adversidades, o que não remete necessariamente a uma revolução, mesmo que esta possa acontecer. Manuel resiste como os mandacarus filmados por Rocha resistem em meio ao sertão árido e seco, – a natureza é central para o projeto do diretor em filmar a resistência. No Brasil, o mito está muito presente no imaginário popular, quase como uma religião, aparecendo com maior força em momentos de crise. Ao longo de todos os filmes de Glauber Rocha, as narrativas míticas sempre aparecem, como em *Deus e o diabo*. O diretor demonstra a força da influência mítica na população e seu eterno retorno de tempos em tempos, com novos rostos. Entretanto, se durante o filme Manuel se lançou ao movimento circular do sertão, no fim da narrativa ele aparece numa corrida em linha reta pela Caatinga, em direção ao mar, pois segundo Ismael Xavier, “a insurreição está sempre no horizonte.”⁷³ Para o autor, o filme inteiro seria uma preparação para a “revolução”. Tanto sob a influência do beato quanto na entrega à violência do cangaço, os personagens se mostram resistentes e suas ações contraditórias desestabilizam a ordem vigente. Os mitos devem ser superados para que, depois, e através deles, uma luta maior tenha lugar, sem a cegueira de deus ou do diabo. O filme destrói os clichês dualistas e maniqueístas da dominação colonial e mítica para criar linhas de fuga que escapam o círculo errante através da inteligência coletiva dos homens comuns; ele não busca explicar ao público a “receita da revolução”, mas sim instigar agenciamentos criativos para que o próprio espectador consiga valorar quais são os novos caminhos possíveis em cada situação.

Outro exemplo de cinema-resistência no cenário brasileiro contemporâneo é o filme *A Vizinhança do Tigre*, lançado em 2014, de Affonso Uchoa. O filme mostra uma realidade bastante presente na paisagem brasileira: as tensões e embates de poder entre o centro e a periferia⁷⁴. Apesar de ser uma temática tratada em diversos filmes brasileiros, *A Vizinhança do Tigre* se destaca por apresentar um procedimento de desvio com relação aos outros clichês sobre o tema. Esse tipo de relação de poder costuma funcionar por meio do estabelecimento de um permanente estado de combate entre esses dois eixos. O centro é o difusor de um modelo abstrato de leis e instituições que ditam o que deve ou não ser seguido,

⁷³ XAVIER, Ismael. **Sertão mar**: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 89.

⁷⁴ BENEDYKT, Breno Isaac. O cinema e o possível: um encontro entre “A Vizinhança do Tigre” e “O Cavalo de Turim”. In: CONGRESSO INTERNACIONAL HISTORIA, ARTE Y LITERATURA EN EL CINE EN ESPAÑOL Y PORTUGUÉS: HIBRIDACIONES, TRANSFORMACIONES Y NUEVOS ESPACIOS NARRATIVOS, 03., 2015, Salamanca. **Actas**. Salamanca: Hergar Ediciones Antema, 2015. v. 2, p. 201-209. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5648097>>. Acesso em 13 jan. 2021.

enquanto a periferia está inserida num (a)território de desviantes desses padrões e normas estabelecidos pelo centro dominante.

Breno Isaac Benedykt classifica *A Vizinhança do Tigre* como um cinema de quebrada, que opera uma transformação em relação a esses elementos de poder. Mas, segundo o autor, o filme vai além disso, em razão de atuar como uma máquina de guerra, deslocando-se em relação a polarização centro-periferia, forçando uma abertura ao dissidente nas narrativas hegemônicas. No caso do filme em análise, puderam ser produzidos uma série de conflitos não institucionalizados nos quais emergiram um devir-quebrada. Este devir-quebrada não cresce sem a criação de novos conflitos, que surgem por conta de um emaranhado de encontros não institucionalizados. O que ocorre é que o filme atinge um ponto de saturação das formas reativas do reconhecimento humano, trazendo um limite por meio do qual as imagens embaralham os clichês. É justamente na emergência de novos choques que o aparecimento de um novo devir se torna possível. Duas cenas no filme se destacam por conta disso:

Logo no início do filme, uma das três personagens, Junior, recebe uma intimação judicial. Diante da carta, dando-lhe pouco caso, ele a deixa de lado em um ato que não corresponde a uma reação comum ao embate centro e periferia. O gesto criado é muito menos que uma resposta, mas, justamente por isso, a irrupção de algo fortemente desviante, ou seja, a expressão de um momento capaz de amputar os mecanismos de valoração próprios à oposição normativa: agir conforme o bem ou agir conforme o mal.⁷⁵

É o que acontece no triplo combate criado entre Neguinho e Junior. O terreno baldio transfigura-se em um espaço de confronto, o celular perde sua utilidade comunicativa e se transforma em um instrumento por meio do qual uma melodia musical pode passar, as cicatrizes de uma desgraça convertem-se na alegria de um grande estado de graça.⁷⁶

Um dos personagens principais do filme que, coincidentemente, chama-se Menor, é um vidente em meio a sua comunidade de amigos. Ele é o que se encontra mais radicalmente engajado no devir-quebrada, ou seja, em atualizar todas as suas virtualidades. O personagem rejeita quaisquer meios de reproduzir os agenciamentos de uma língua maior, como cumprir o seu dever de ir à escola ou à necessidade de ganhar dinheiro. É importante ressaltar que o devir-quebrada não é uma possibilidade excludente, diferente dos agenciamentos representacionais. Ele é uma multiplicidade inclusiva, uma variação por fragmentos de intensidades que chegam a modificar o esgotamento das escolhas representacionais na atualização de um novo possível. Há um vínculo paradoxal entre o possível e o esgotamento; o aparecimento de um devir, de uma nova linha de fuga, só se dá com o esgotamento de

⁷⁵ BENEDYKT, op. cit., p. 203.

⁷⁶ BENEDYKT, op. cit., p. 205.

outra linha. No limite do possível das referências que a linguagem fornece é que se constrói a abertura para um verdadeiro mergulho no impensável, no impossível, no improvável, onde se vive a expectativa de um novo devir que repudia as alternativas excludentes. Ao analisar o cinema a partir de um olhar fragmentário, observando cada coisa que compõe a película de forma separada, como os personagens, os planos, a montagem, o som etc, consegue-se sair do modelo de análise e de cinema que almeja totalizar as obras ou reduzi-las à representação de uma verdade pré-estabelecida.

Por fim, viu-se que o cinema é tanto uma máquina produtora de clichês quanto uma máquina detectora e desconstrutora de clichês; é uma ferramenta que auxilia na libertação dos clichês, mesmo que isso tenha se dado de forma minoritária na história do cinema. Apesar de minoritária, é qualitativamente potente, constante e significativa. Nesse sentido, aponta-se que muitas vezes esses filmes do cinema-resistência foram experiências de risco para seus realizadores. O cinema continua sendo uma indústria e, enquanto continuar a funcionar dessa forma, a prioridade será sempre produzir produtos que vendem. E nesse cinema-reforço da indústria, vende o que é majoritário e hegemônico.

(...) o que observamos é uma tendência de ir ao cinema para se ter exatamente as experiências que são previamente esperadas, como se fosse ir ao cinema apenas para se encontrar com o clichê. E aí do filme se estas experiências não se confirmam nos primeiros dez minutos e algumas sensações estranhas começam a acometer o espectador.⁷⁷

Com o cinema se percebe que o problema da realidade não é colocado para Deleuze em termos de uma hierarquia entre o verdadeiro e o falso, o que remete a uma valorização de ordem moral como já concluído no primeiro capítulo deste trabalho. O problema político e ético está relacionado a uma questão de potência e impotência do pensamento e da vida: é necessário detectar, desconstruir e resistir a tudo o que se opõe a essa potência, que torna as pessoas servis a uma realidade experimentada como dada, transcendente e imutável.

É importante lembrar que o alvo da arte é chegar ao limite do dado, o que só pode ocorrer no processo de esgotamento delirante do pensamento, na sua transformação, no seu devir, onde o novo surge. O cinema-resistência empurra o pensamento para este “entre lugar”, provocando uma instabilidade na realidade que aparece por meio de devir-mulher, devir-preto, devir-periférico, devir-queer, entre tantos outros. Esses outros que a representação não abarca, pois são taxados como erros e falhas do projeto hegemônico. E

⁷⁷ GUÉRON, op. cit., p. 247.

o cinema-resistência é uma das ferramentas mais potentes para possibilitar e agenciar esses devires-minoritários.

4. CINEMA-RESISTÊNCIA E DIREITO: (IM)POSSIBILIDADES

Diante da lei está um porteiro. Um homem do campo dirige-se a este porteiro e pede para entrar na lei. Mas o porteiro diz que agora não pode permitir-lhe a entrada. O homem do campo reflete e depois pergunta se então não pode entrar mais tarde. “É possível”, diz o porteiro, “mas agora não”. Uma vez que a porta da lei continua como sempre aberta, e o porteiro se posta ao lado, o homem se inclina para olhar o interior através da porta. Quando nota isso, o porteiro ri e diz: “Se o atrai tanto, tente entrar apesar da minha proibição. Mas veja bem: eu sou poderoso. E sou apenas o último dos porteiros. De sala em sala, porém, existem porteiros cada um mais poderoso que o outro”.⁷⁸

No segundo capítulo desta monografia, escreveu-se sobre o papel da arte cinematográfica, em especial, do cinema-resistência, como instigadora de devires-minoritários. Mas qual relação possui o cinema-resistência, os devires-minoritários e o Direito? Seria possível que o cinema-resistência fosse um intercessor para o Direito?

O cinema-resistência apresenta problemas relacionados a novos devires, demandas e subjetividades políticas, que interpelam por novos direitos. Qual deveria ser o lugar do Direito nessa situação? Conseguiria ele ultrapassar o pensamento representativo e racional, ou estaria sempre adstrito a categorias jurídicas que definem e nomeiam limites? Como transferir o novo, as potências da resistência e da vida que surgem a partir do cinema-resistência, para o plano do Direito? São essas perguntas que irão ser discutidas ao longo do terceiro e último capítulo.

4.1. As duas articulações do aparelho do Estado

Tendo como base a leitura do livro *Deleuze, movimentos aberrantes*⁷⁹, escrito por David Lapoujade, este desenvolve uma das possíveis interpretações teóricas acerca do que seria o Estado e de como ele surgiu. Para Lapoujade, é a partir do aparelho estatal que se pode falar de fundamento. O que faz do Estado um “fundamento” é a sua pretensão de ser primeiro. Nessa teoria, o Estado pretende preexistir, preceder toda a existência, mesmo que outras formações sociais coexistam de direito e de fato. Mas como é possível tamanha

⁷⁸ KAFKA, Franz. **O Processo**. Tradução brasileira: CARONE, Modesto. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 230.

⁷⁹ LAPOUJADE, op. cit.

ficção? Por quais meios ele instaura tal narrativa de preexistência? Considera-se o aparelho do Estado enquanto “forma de soberania”, segundo Lapoujade. O próprio Estado se define como um estrato⁸⁰. A primeira figura da criação do mito de soberania é aquela que reúne uma população por captura mágica; é este mito que encarna a potência fundadora do Estado. Nesse primeiro momento, ou primeira articulação, tem-se o Estado arcaico. Mas o Estado não consegue se contentar em capturar o que já existe, – a população, – pois senão, de onde ele tiraria sua legitimidade de se dizer primeiro? Se algo existe antes dele é porque pode existir sem ele. Logo, é necessário que o aparelho de captura preexista àquilo que ele apropria... por isso, de acordo com Lapoujade, o Estado deve criar um mecanismo tal que a captura preexista àquilo que captura. O Estado, nesse sentido, seria a instância transcendental de captura. Para o autor, os três campos criados pelo aparelho do Estado que permitem fazer isso são: a terra, a moeda e o trabalho. A terra é criada pelo aparelho do Estado, ela não é dada; “antes” da terra só existem territórios. Mas capturar não é só se apropriar, é fundar o monopólio do Estado, sua tripla posse de direito da totalidade da terra, da totalidade do dinheiro e da totalidade do trabalho.

A questão da soberania, da formação do poder político e da violência do Estado procede conforme a mesma circularidade fundadora dos três aparelhos de captura precedentes. Nessa lógica, o imposto existe “antes” da terra, a renda existe “antes” do dinheiro e a violência do Estado existe “antes” do Estado, embora continue sendo exercida todos os dias. Para Deleuze e Guattari, o ato fundador através do qual toda violência social se vê capturada pelo Estado é o mito indo-europeu do “deus-ligador”, que apenas com sua presença única ou olhar, instantaneamente, desarma e reúne todos os outros combatentes do campo de batalha. “De um lado, há o ‘deus-ligador’ que reúne e que funda (potência); do outro, há o ‘sacerdote-jurista’ que organiza e legisla (direito).”⁸¹ Assim, conforme essa teoria, o Estado absorve toda a violência do campo social e se transforma em seu único possessor. Consequentemente, toda violência se torna uma violência da nova “paz” social instaurada, bem como uma ofensa feita à soberania do déspota. É assim que o Estado passa a dizer que a violência é original, um mero fenômeno da natureza pelo qual ele não é responsável: o Estado só exerce a violência contra os criminosos, contra os violentos, contra os primitivos, etc. Paralelamente a essa violência originária, o Estado passa a exercer uma violência

⁸⁰ A noção de Estado como estrato será aprofundada ao longo deste subitem. Resumidamente, para Lapoujade e Deleuze, o conceito de estrato se trata de planos que se definem, se solidificam e se conformam em linhas duras e imutáveis de estado. São matérias organizadas e estruturadas.

⁸¹ LAPOUJADE, op. cit, p. 238.

“legítima”, invisível e menos consciente, que pertence à ordem das coisas, segundo Lapoujade:

o aparelho de captura, tal como descrito até aqui, é o que confere ao Estado sua potência. Potência política (monopólio da violência), potência territorial (monopólio da terra), potência econômica (monopólio do trabalho) e potência monetária (monopólio do dinheiro).⁸²

A segunda articulação, consoante o autor, é a que diz respeito ao Direito. Não se trata mais do “deus-ligador” que se apropria e desarma a violência, mas sim do “sacerdote-jurista” legislador, agente do *logos*. Ele não mais reúne as populações, mas sim as organiza através de suas legislações, contratos e convenções. O sacerdote-jurista é um personagem conceitual deleuziano que faz da violência do Estado um ato legítimo. Por conta de seus acordos, legitima o poder, – seja ele político, econômico ou territorial, – no pensamento do “sujeito de direito”. A posse da violência não basta por si só, é preciso que ela seja efetivamente legitimada. A violência estatal não pode somente se manifestar e se exercer objetivamente, mas deve ser aceita subjetivamente, na mente das populações. Então, de acordo com Lapoujade, há duas operações distintas: em uma, a violência é capturada objetivamente pelo aparelho Estatal, e na outra, ela é legitimada subjetivamente, por meio do Direito. “De um lado, o fundamento como monopólio da violência; de outro, o princípio como legitimação dessa violência.”⁸³ O Direito cria sujeitos, sujeitos de direito, capazes de receber a soberania do déspota. Desse modo, o fundamento se instaura quase que sozinho, como que por magia devido à sua própria potência. É o sacerdote-jurista que deve legitimar, implantar o fundamento na mente das populações, sujeitando-as; *logos* reveza com o *mythos*. “É uma violência que se coloca como já feita, embora ela se refaça todos os dias.”⁸⁴ Para o autor, o Direito se transforma: de objetivo para subjetivo, conjuntivo e argumentativo. Com o Estado arcaico há uma captura de objetos (terra, moeda, trabalho); com a modernização do Estado há uma captura dos sujeitos. A servidão maquínica é substituída por um regime de sujeição social. Lapoujade afirma, ainda, que há uma terceira era do Estado, em que este se torna Estado-nação a serviço da axiomática capitalista.

É que o Estado não é uma máquina, é um aparelho: não pode se estender para além dos limites da terra que capturou. Seu englobamento permanece relativo. Levar tal englobamento ao absoluto significa transformar o Estado em Estado total, totalitário,

⁸² LAPOUJADE, op. cit., p. 241-242.

⁸³ LAPOUJADE, op. cit., p. 242.

⁸⁴ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia** (vol. 5). Tradução brasileira: PELBART, Peter Pál; CAIAFA, Janice. São Paulo: Editora 34, 1997, p. 143.

não para conquistar o mundo nem para ampliar o horizonte, mas, ao contrário, para fechá-lo, encapsular a sociedade, isolá-la.⁸⁵

Se o Estado se define como um estrato, para Deleuze e Lapoujade a máquina de guerra é, justamente, aquilo que passa entre as duas articulações do estrato, desarticulando-o, impedindo-o de toda estratificação. A máquina de guerra desvia da potência mágica do deus-ligador e trai os pactos racionais do sacerdote-jurista, passando entre eles, sempre passando no entre. Para Deleuze, a máquina de guerra se torna uma potência de destruição negativa apenas quando serve à uma instituição militar do Estado, quando a guerra efetivamente se torna um (único) objetivo político. Ademais, é evidente que o Estado não é destruidor naturalmente, até porque, como explicado anteriormente, ele primeiro cria (a terra, a moeda, o trabalho), e depois conserva (para se conservar enquanto núcleo de poder). Mas é importante lembrar que, apesar de o Estado ter criado a instituição militar, ele não criou a máquina de guerra: segundo Deleuze, ela é algo que sempre conserva uma exterioridade relativa, correndo o risco de se voltar contra o Estado, transformando destruição em autodestruição. Lapoujade relata que o problema de um estrato organizado como o Estado é que ele possui uma microgestão de pequenos medos, uma insegurança permanente de que o estrato vai ser desfeito. Por isso, o único inimigo do Estado é o “inimigo qualquer”, interno ou externo, múltiplo. Potencialmente, o inimigo é qualquer um; os corpos sociais se transformaram em sociedades de controle.

Em *Deleuze, movimentos aberrantes*, Lapoujade afirma que a morte é uma questão central ao processo de desterritorialização e às transformações sucessivas da máquina de guerra. A relação com a morte é apenas indireta quando ocorre uma desterritorialização relativa, – quando é impedida de correr sobre uma nova linha, de desfazer os círculos do fundamento protetor. Na desterritorialização relativa, a linha é sempre barrada ou voltada para o interior de um círculo. Entretanto, quando o processo escapa dos círculos, a desterritorialização é absoluta, liberta de toda referência e de toda terra firme: refaz um espaço liso, uma linha de fuga, que pode se tornar uma linha de autodestruição radical.⁸⁶ O que ocorre com a máquina de guerra nômade do cinema-resistência é que ela só destrói quem impede seus processos de desterritorialização, transformando a morte e a destruição

⁸⁵LAPOUJADE, op. cit., p. 247.

⁸⁶ Como exemplo disso, Deleuze e Guattari citam o fascismo como uma transformação suicida do Estado. Há um niilismo realizado: a guerra dita total de um Estado fascista aparece menos como o empreendimento de um Estado do que uma máquina de guerra destrutiva que se apropria do Estado. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia** (vol. 3). Tradução brasileira: NETO, Aurélio Guerra; OLIVEIRA, Ana Lúcia de; LEÃO, Lúcia Cláudia; ROLNIK Suely. São Paulo: Editora 34, 1996, p. 112-113.

em potências positivas. Para Lapoujade, a questão da potência é sempre uma questão de vida e morte, povoadores e despovoadores. E é a máquina de guerra que confere potência aos corpos políticos, mesmo não os constituindo. Nesse sentido, de acordo com o autor, mapear as potências que povoam a terra é importante para tentar entender por onde passam as linhas criadoras e positivas ou, melhor ainda, como fazer passá-las, bem como entender onde circulam as linhas de destruição negativas.

No entanto, Lapoujade ressalta que há sempre dois polos: potência e direito. Se o exame da máquina de guerra destrutiva nos conduz à potência mortífera que acompanha também a expansão capitalista, é necessário se voltar sobre seu Direito, que é uma axiomática que serve aos objetivos capitalistas. Deleuze e Guattari consideram a axiomática capitalista como um sistema do direito.

“Tal máquina extrapola os Estados, embora eles participem dela com seus meios. Ela se confunde com a axiomática mundial que engloba a terra. Só existe um único mercado mundial integrado que se impõe e circula através de todos os tipos de formações sociais, de todas as formas de Estado.”⁸⁷

Nesse contexto, Lapoujade assevera que a propriedade agora é de “direitos abstratos conversíveis”. Não se possui mais terras, mas sim direitos e títulos conversíveis em instrumentos de produção. A grande diferença na evolução da propriedade privada é que esta passou a se apoiar em direitos, em vez de o Direito fazê-la se apoiar sobre a terra, as coisas ou as pessoas. O capitalismo é indiferente à terra desde o início, já desterritorializado, voltado para a constituição de um mercado mundial cujo direito abstrato ele próprio criou. É assim que, para Lapoujade, o Direito se transforma tanto no princípio abstrato de distribuição das potências do capitalismo, quanto na sua forma de “legitimação”.

Ainda, o autor aponta que apesar de o capitalismo, como máquina, ultrapassar os Estados, ele não pode dispensá-los; até porque é através dos Estados que o capitalismo consegue atravessar corpos. Os Estados se tornaram os modelos de realização da axiomática capitalista, cada qual se ajustando aos seus respectivos modos de captura. Ao contrário de outras organizações internacionais, que se limitam a circular por meio das formações sociais já existentes, como religiões, movimentos culturais etc, o capitalismo opera uma redistribuição mundial das próprias formações sociais. Por isso que, segundo Lapoujade, o capitalismo possui um caráter maquínico, já que constitui novos centros e novas periferias de acordo com as conjugações de fluxos. Destaca-se, novamente, que a potência não se instaura objetivamente sem ser legitimada subjetivamente na mente das populações. O

⁸⁷ LAPOUJADE, op. cit., p. 255.

sistema de Direito realiza pactos e contratos que implicam processos de submissão e de sujeição, não se reduzindo a uma mera codificação jurídica.

É uma primeira forma de direito, o nexum como direito arcaico, vínculo mágico-jurídico que liga sem contrapartida os homens à sua autoridade. De onde o imperador tira tal direito? De sua potência mágica ou divina que impõe uma submissão imediata. Nesse estágio, o contrato é apenas a expressão jurídica da submissão, um primeiro modo de captura das energias. Mas, com a descodificação dos fluxos e a evolução dos Estados, '[o] direito inteiro sofre uma mutação e se torna direito subjetivo, conjuntivo, tópico'. As populações humanas entram em relações muito variadas de dependência pessoal. Não se trata mais de um regime generalizado de submissão maquínica, mas sim de regimes de sujeições sociais diferenciadas (...).⁸⁸

Conforme a citação de Lapoujade, conclui-se que o homem não é mais componente da máquina, mas usuário, trabalhador; ele é sujeitado à máquina, não mais submetido pela máquina. A escravidão continua de maneira privatizada, seguindo formas variadas segundo os fluxos de capitais. Isso se acentua quando os fluxos descodificados se conjugam abstratamente na axiomática capitalista. A diversidade de códigos jurídicos se transfigura num vasto sistema do direito. Nessa nova gama, de acordo com o autor, não se trabalha mais com os processos de subjetivação distintos e qualificados, mas sim com a imposição de uma só Subjetividade global e não qualificada. É o denominado "sujeito universal de direito" para um objeto qualquer. São os novos termos de um contrato que não estabelece mais um vínculo entre duas ou mais pessoas, mas entre si e si, na mesma pessoa. Cada um se torna legislador-sujeito de si mesmo. As populações não precisam mais ser sujeitadas, elas mesmas se sujeitam, por conta de uma vontade nelas inculcada.

"É o paradoxo do legislador-sujeito, que substitui o déspota significante: quanto mais você obedece aos enunciados da realidade dominante, mais comanda como sujeito da enunciação na realidade mental, pois finalmente você só obedece a você mesmo, é a você que você obedece!"⁸⁹

Isso não significa que as populações se libertam das máquinas que as constituem, muito pelo contrário: cada um é sua própria máquina.

Essa elaboração acerca das duas articulações do Estado a partir da leitura de David Lapoujade é importante para que se compreenda como o Direito, atualmente, encontra-se preso ao aparelho do Estado e às suas manobras, mesmo em um contexto mais globalizado. Por conta desse processo descrito é que a conexão entre Estado e Direito permanece forte até os dias atuais, já que o último continua legitimando as vontades do primeiro. É um Direito que não visa a proteger, mas sim a subjetivar as pessoas. E esse empreendimento foi tão

⁸⁸ LAPOUJADE, op. cit., p. 258.

⁸⁹ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia** (vol. 2). Tradução brasileira: OLIVEIRA, Ana Lúcia de; LEÃO, Lúcia Cláudia. São Paulo: Editora 34, 1995, p. 85.

bem sucedido que, atualmente, o sistema de direito é internalizado de tal forma por cada indivíduo que eles mesmos se tornam seus legisladores, só que legisladores da lógica imposta pelas axiomáticas. A intenção aqui é demonstrar como o Direito pode ser manipulado e operado segundo os objetivos do Estado, fechando-se em uma dogmática jurídica ficcional e abstrata que diz respeito, paradoxalmente, a todos e a ninguém.

4.2. O Direito-Maior e suas possibilidades

O Direito, nos moldes contemporâneos, encontra-se sedentário e (re)produz filiações e imitações, pelos motivos elucidados no tópico anterior. Trabalha-se com noções como Estado de Direito, direitos humanos e sujeito de direitos, que são expressões abstratas, unívocas e demasiadamente gerais. Por conta disso, o pensamento no Direito se encontra em crise, já que todas as análises em termos de movimento são bloqueadas. Este Direito, aqui denominado como Direito-Maior, abarca direitos eternos, abstratos e transcendentais, – que pertencem a todos e a ninguém em particular, – uma vez que é irredutível a figuras singulares; recorre-se a figuras preexistentes. O modelo encontrado para produzir a segurança e previsibilidade no Direito foi a lei. Existe, assim, o enquadramento dos modos de vida naquilo que é representável, governável, traduzível, limitando as potências de seus devires. O Direito-Maior é um retrato imóvel, que reflete apenas um desejo bloqueado, neutralizado, submetido; ele capta desejos e os territorializa, regido pela abstração de uma lei transcendental. Ele apaga as possibilidades de multiplicidades da vida para reorganizá-la de acordo com um princípio de identificação jurídica. Não permite ser contaminado por outros conceitos, afectos e perceptos, pretendendo a suficiência da própria ordem normativa. Assim, o Direito se dá por uma imagem dogmática: os casos jurídicos são reconhecidos e julgados pela sua subsunção às leis preexistentes, seguindo uma tradição kantiana. "Essa dogmática é construída na eficácia do rigor lógico da razão, na unidade das concepções e na elegância da construção jurídica, converte-se em uma disciplina (...)." ⁹⁰ É uma disciplina que se limita a explicar e reproduzir o conteúdo das legislações vigentes, cuja justificação e legitimidade não são questionadas. O Direito-Maior pretende modelar e formatar o processo de subjetivação

⁹⁰ GORS DORF, Leandro Frankin. **Arte e política a partir de “militantes” e “bichas”**: da resistência teatral a criação de direitos. 2016. 249 f. Tese (Doutorado) – Curso de Direito, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2016, p. 184.

do sujeito individual. Todas as outras subjetividades que fujam desse ajuste tendem a ser capturadas pela moldura do sujeito de direito universal⁹¹.

Em grande parte, essa influência acontece pela tradição grega, na qual Platão exclui a arte e a poesia do campo da razão e da boa governança, inaugurando a disputa entre arte e poesia de um lado, e filosofia e verdade do outro. As leis imitam a filosofia em suas ressalvas com relação à arte e às imagens. Platão chegou a afirmar em Leis que:

(...) quando o poeta ou o pintor representa homens com características contrastantes, muitas vezes é obrigado a se contradizer, e não sabe quais das falas antagônicas contém a verdade. Já para o legislador, isto é impossível: o legislador não pode permitir que suas leis digam duas coisas diferentes sobre o mesmo assunto.⁹²

Isso apenas demonstra que se separou a vida do pensamento e do Direito. A lei encobertou os resistentes políticos, transformando-se no único e verdadeiro motor ativo do Direito, aprisionando-o. Ao invés de construir uma operação entre o Direito com o real, constrói-se uma ficção; há uma separação entre a lei e a prática jurídica. Isso se torna evidente, de acordo com Laurent de Sutter⁹³, quando se identifica quatro problemas que testemunham a inadequação do pensamento da lei à prática do direito: o legalismo, o naturalismo, o consensualismo e o institucionalismo. Em todos eles, a implementação prática do pensamento da lei sempre se mostra ser um elemento de sua traição concreta. Além do pensamento da lei não conseguir efetivar um todo lógico e coerente, como intenciona, a sua implementação também é desprovida de fidelidade ao seu programa. Para que o Direito não caia em suas próprias armadilhas, ele deve, assumidamente, ser atravessado pela vida, pelas suas potências e pelos seus devires. Uma maneira disso acontecer é através do cinema-resistência: este denuncia a repetição mecânica do Direito.

No Direito há um excesso de palavras, uma vez que a linguagem, no âmbito jurídico, existe para servir ao Direito, para lhe ser eficiente, não podendo falhar. Ela deve tudo normatizar, organizar, impor e classificar. A dificuldade em perfurar o Direito se encontra na dificuldade em perfurar a superfície dura e imóvel da linguagem. É um Direito que defende a antiga ordem, os padrões estabelecidos, o *status quo*, e tem medo de enfrentar as complexidades das mudanças, do novo, do desconhecido; é idealista e transcendental. O *logos* da lei se apoia em ícones de autoridade, soberania, tradição, racionalidade e legalidade

⁹¹ LAZZARATO, Maurizio. **Signos, máquinas, subjetividades**. Tradução brasileira: Paulo Domenech Oneto. São Paulo: n-1 edições, 2014, p. 41.

⁹² GORS DORF, op. cit., p. 180.

⁹³ SUTTER, Laurent de. **Deleuze: a prática do Direito**. Tradução brasileira: Murilo Duarte da Costa Corrêa. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2019, p. 100.

para sua segurança e estabilidade⁹⁴. Tendo em vista que há uma codificação em nossa sociedade e uma sobrecodificação, realizada pelos Estados e pela axiomática capitalista, as leis são:

(...) como um código – isto corresponde àquilo, este signo está no lugar daquele diferente, tal significante comporta tal significado... O velho estilo, a escrita como discurso – que é também a crença no poder representativo da palavra -, é aquele organizado segundo as leis da retórica, tanto da necessidade da correção linguística como da obediência às convenções de classes, saberes, disciplinas. A busca de um estilo, no sentido que lhe atribui Deleuze, seja na filosofia, seja na literatura, passará então por um movimento inverso do velho estilo. Há que deixar para trás o velho estilo. O que equivale a encontrar um estilo que é mais próximo de uma assintaxia ou uma agramaticalidade, até, um estilo sem afetação, sem ornamentação retórica, um quase não estilo.⁹⁵

O Direito atual opera com a linguagem e a escrita do velho estilo; ele tenta neutralizar e despolitizar discussões que não são neutras ou apolíticas, atuando como uma máquina que estrutura, limita e estabelece sentidos em favor do aparelho dos Estados e da axiomática capitalista. O Direito-Maior abafa vozes e esconde visões que se encontram por detrás dos discursos.

4.3. As pretensões legitimadas pelo Direito: as vidas possíveis

Em *Deleuze, movimentos aberrantes*, Lapoujade afirma que a luta do nomadismo, do *nomos*, é a luta por uma nova terra, por um novo modo de povoamento da terra, com destaque às minorias. Luta-se contra o projeto de paz perpétua ilusória através de atos de resistência; luta-se contra os modos de subjetivação, contra a linguagem maior e a imagem-clichê. De acordo com Lapoujade, de um lado, a luta acontece por processos de desterritorialização que clamam por uma nova terra, e, por outro, a luta acontece por atos que clamam por um “povo que falta”. Lutar por uma nova terra e lutar por um povo por vir, e não mais porvir, – termos utilizados pelo autor. Trata-se da mesma luta, mas que o tempo todo assume formas renovadas. As ínfimas chances de sucesso dessa luta, segundo o filósofo, são visíveis pois, ao longo da história, o nomadismo sempre acabou perdendo seus combates. Os conflitos travados pelas máquinas de guerra positivas são conflitos perdidos no momento em que são iniciados. Lapoujade questiona: seria, então, a revolução

⁹⁴ DOUZINAS, Costa. The Legality of the Image. *The Modern Law Review*, vol. 63, n. 6 (nov. 2000), p. 813-830. Disponível em: <<https://heinonline.org/HOL/LandingPage?handle=hein.journals/modlr63&div=63&id=&page=>>>. Acesso em 08 fev. 2021.

⁹⁵ MALUFE, Annita Costa. Deleuze-Beckett: um encontro-leitura. In: FORNAZARI, Sandro Kobol (Coordenador). *Deleuze Hoje*. São Paulo: Editora Fap-Unifesp, 2014, p. 465-466.

impossível? “Perdeu-se” o povo ou só os Estados conseguiram criá-los para, no final, sujeitá-los à regimes? Essa é uma questão já trabalhada, de certa forma, no segundo capítulo desta monografia. Enquanto o cinema-reforço consegue convocar as forças do povo à uma caminhada de tomada de consciência, o cinema-resistência constata que o povo desapareceu, que não se envolve nas empreitadas coletivas. Toda a luta pela emancipação do proletariado se tornou impossível. É que, para Lapoujade, a luta não é uma questão dos povos, é uma questão das minorias.

Frequentemente, foi perguntado à Deleuze e Guattari o que fazer com o posicionamento político apresentado pelos autores, denunciando-se uma ausência de propostas concretas por parte deles. O que fazer com suas críticas ao capitalismo e ao aparelho do Estado? Como construir uma política com os conceitos de nomadismo, de linhas de fuga e de máquinas de guerra? De que forma o devir-minoritário pode ser potente e a resistência pode se tornar uma insurreição? Lapoujade indaga que:

Não se pode mais colocar a questão de saber qual ação política conduzir, pois ela supõe que já está estabelecido o que ainda está em questão: ela supõe que somos capazes de agir. Mas não é justamente esse o problema? O problema não é, primeiro, como se tornar capaz politicamente? De gerar essa capacidade em nós? Não agimos apenas pelo fato de que isso seja possível ou porque temos a capacidade de agir, muito menos porque temos a vontade. O problema não é o de saber como agir, mas, primeiro, de se tornar capaz de agir.⁹⁶

A questão, para os autores, sempre foi como se tornar capaz de sentir, de imaginar, de pensar: de sair da inércia. Algo aconteceu e fez com que as pessoas não conseguissem mais agir, que deixassem de acreditar na ação e no mundo aqui... é como se o vínculo entre o homem e o mundo tivesse se rompido, como já mencionado anteriormente. Não há como superar o problema da ação política sem partir do niilismo passivo que a impede. É isso que significa, afinal, ser fundado, segundo Lapoujade: preexiste um sistema nas pessoas que deslegitima, por antecendência, as potências a que ele se opõem. O que se internaliza nos sujeitos são os clichês.

(...) falar é uma maneira de retransmitir as palavras de ordem de uma dada formação social; ver consiste em recortar o visível e fazer proliferar suas imagens em conformidade com as palavras de ordem; agir consiste em utilizar seu corpo em conformidade com as palavras de ordem e os recortes dos corpos.⁹⁷

Para o autor, as massas não conseguem mais formar um sujeito unificado capaz de agir pois o problema mudou: não há mais como agir enquanto sujeito. E, segundo a referida

⁹⁶ LAPOUJADE, op. cit., p. 263.

⁹⁷ LAPOUJADE, op. cit., p. 267.

teoria, se essa unificação ocorreu alguma vez na história foi pela manipulação e propaganda dos aparelhos de Estado. Desse modo, as possibilidades⁹⁸ da vida se confundem com os modos de existência impostos pela axiomática. As possibilidades externas se internalizam, tornando-se possibilidades internas; a potência que as pessoas possuem de escolher quais rumos tomar na vida é submetida a possíveis preestabelecidos, em prol do mercado. Lapoujade relata que se pode escolher, só não se pode escolher os termos da escolha.

São as possibilidades a que cada um tem 'direito', considerando-se a parte que lhe cabe segundo a axiomática em curso, concebida como distribuição seletiva das potências sociais. É a própria definição do porvir. Temos direito a um porvir em função do que a axiomática permite, prevê, favorece, torna possível para uma dada classe de indivíduos. (...) Programas: evolução de carreira, desenvolvimento pessoal, formação continuada, projetos conjugais, educação, linhas de conduta – as formas de porvir são numerosas, todas axiomatizadas, segmentarizadas pela axiomática. E a ironia daqueles que não acreditam mais nisso não é melhor do que a ingenuidade dos que ainda acreditam ou que o cinismo dos que fingem acreditar. Em todos os casos, a mesma resignação do desejo.⁹⁹

As populações que têm um futuro nesse âmbito são a maioria, conceito mencionado no segundo capítulo. A maioria é um axioma e uma constante que possui como função determinar quem pertence a tal sistema e quem é dele excluído, quem têm direitos e quem não têm. Certas populações deixam de ser vistas ou ouvidas quando não respondem mais às exigências da axiomática em curso. São reduzidas, portanto, ao estado de minoria, tornando-se subsistemas ou ficando de fora do sistema. Nesse viés, as minorias não pertencem mais ao mundo exterior e nele só aparecem sob a forma de clichês, ignorando-se sua realidade efetiva. Segundo Deleuze, as minorias são destituídas de todos os direitos e de todo o modo de exercer qualquer potência social, – são sem porvir. Já a maioria possui o seu porvir, mas ele é capturado pelos possíveis a que a axiomática lhe dá direito. Por isso que, como já mencionado, ser reduzido ao estado de minoria é ser confrontado com o impossível. “A ignomínia das possibilidades de vida que nos são oferecidas aparecem de dentro. Não nos sentimos fora da nossa época, ao contrário, não cessamos de estabelecer com ela compromissos vergonhosos.”¹⁰⁰ Lapoujade afirma que é isso que causa desespero nas alternativas do porvir: de um lado, as possibilidades impostas pela axiomática atual, de

⁹⁸ Para Deleuze, o conceito do possível é uma determinação, pelos poderes hegemônicos vigentes, de modelos de existência a serem seguidos e executados. Os poderes hegemônicos ditam o liame entre a possibilidade e a impossibilidade das coisas, de acordo com seus próprios interesses e vontades. O possível é aquilo que é acatado pelos poderes, dado pela representação; o impossível é aquilo que é rejeitado e descartado pelos mesmos. O acontecimento pluraliza o campo de possíveis, ou melhor, torna o impossível possibilitado. Para entender a relação entre possível, virtual e atual, ver ZOURABICHVILI, François. **O vocabulário de Deleuze**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

⁹⁹ LAPOUJADE, op. cit., p. 268.

¹⁰⁰ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997, p. 140.

outro, a impossibilidade como porvir esvaziado de possibilidades. O erro, segundo o autor, é pensar a ação política em termos de porvir, quando a transformação ocorre com o devir. Nessa via, pouco importa o resultado do combate, o que importa é o combate em si, as forças que ele provoca, ainda que tudo dê errado posteriormente. É preciso renunciar a ideia de porvir e abraçar o por vir, pois é neste que está o acontecimento e os devires. São os encontros com as multiplicidades e o diferente que quebram o encadeamento dos clichês e possibilitam que os devires-minoritários aconteçam.

Tudo parte, a cada vez, da 'visão' de alguma coisa intolerável, insuportável, injusta ou escandalosa. Tais acontecimentos não afetam apenas os indivíduos; pode acontecer que um campo social inteiro 'veja' o intolerável e se rebele. Não vivemos num mundo onde toda ação política é impossível, vivemos num mundo onde o impossível é a condição de toda ação, de toda nova criação de possíveis. É o paradoxo da ação: só o impossível faz agir.¹⁰¹

No final das contas, o cinema-resistência não diz respeito à possibilidade de evolução ou revolução, mas é sobre impossibilidades, à maneira de Kafka. Lapoujade diz que um engano comum sobre o devir é percebê-lo apenas como uma transformação pessoal, subjetiva, sendo que ele também agencia um processo impessoal, coletivo e real. É ele que faz nascer um povo em cada um. O devir, portanto, é tomar o partido das potências que o agenciaram, solidarizar-se com as populações que elas fazem existir.

Para o funcionamento da axiomática, o Direito consiste em legitimar pretensões. Nesse sentido, ter direitos é pretender um porvir. Porém, afirma Lapoujade que ser rejeitado ou excluído para fora da axiomática, parcialmente ou totalmente, significa que não se pode mais fazer valer "direito" algum, nem mesmo o direito de existir; fica-se desfundado de poder. Para o autor, é a ausência de fundamento "legítimo" que constitui de direito o minoritário. O minoritário será sempre minoritário enquanto a terra for ocupada pelos aparelhos do Estado e submetida à axiomática capitalista. Contudo, aponta Lapoujade que renunciar a toda pretensão da axiomática não significa renunciar a todo Direito. Significa renunciar ao Direito-Maior. O Direito em si não consistiria mais em legitimar o que já existe, mas sim em fazer existir o que não possui legitimidade, o que ninguém escuta ou enxerga, em tomar o partido das minorias. "Isso implica dizer que se está na seara da criação de direitos, pois todo devir-minoritário é invisível e inaudível. Até que se grite!"¹⁰² Na relação entre o devir-minoritário artístico e o Direito, cumpre destacar que a esfera do por vir no âmbito do Direito possibilita entender que está se transformando a percepção sobre a própria potência da lei. Mas o que

¹⁰¹ LAPOUJADE, op. cit., p. 271.

¹⁰² ROSA, op. cit., p. 690.

isso quer dizer? Isso quer dizer que, operando o Direito por meio desses devires, dentre eles os devires instigados pelo cinema-resistência, o Direito não existe mais como aparelho que legitima o que existe pelos padrões hegemônicos, mas opera em “fazer existir o que não tem legitimidade, o que ninguém vê nem ouve, em tomar o partido das multiplicidades imperceptíveis”.¹⁰³ Assim, reelabora-se a própria expectativa que se tem sobre o Direito, transformando-se a justiça em desejo.

Sem dúvida, primeiro se é simples testemunha petrificada do intolerável, mas quando ninguém mais vê esse intolerável, quando se trata de fazer ver, de trazê-lo à existência, de lhe dar nova visibilidade, nova enunciabilidade, então deixamos de ser testemunha para nos tornarmos como que advogados dessas existências. Por isso que Deleuze admirava tanto a luta travada por Daniel Defert e por Foucault com o GIP [Groupe d'information sur les prisons]. Eles deram uma nova visibilidade, uma nova enunciabilidade às populações das prisões.¹⁰⁴

Minoritário é um modo de existência desprovido de legitimidade, que não dispõe de nenhum espaço, nenhuma terra ou linguagem para existir e se validar. Os conceitos de maioria e minoria, segundo Deleuze e Guattari, devem ser entendidos, primeiramente, em termos de Direito: entre aqueles que os têm e aqueles não os têm. Lapoujade destaca que as reivindicações de uma minoria são sempre taxadas como infundadas do ponto de vista da axiomática em curso, que distribui os direitos e potências de acordo com quem favorece o capitalismo, o aparelho estatal e todas as formas legitimadas de poder.

Lapoujade ressalta que há uma outra distinção: as minorias de fato e o minoritário de direito. Segundo o autor, os dois níveis são inseparáveis, mas não devem ser confundidos: são dois aspectos de toda luta. De um lado, uma luta tática no nível da axiomática, fazendo o Direito mudar ao introduzir novos axiomas, constituindo novas potências sociais. Isso é muito importante, pois permite que novos direitos sejam conquistados, assim como novos estatutos, novos órgãos de decisão, nem que seja para transformá-los ou para abandoná-los definitivamente. Como exemplo disso, pode-se citar as lutas feministas, as lutas operárias, as lutas do movimento negro e LGBT, como batalhas essenciais para que novos direitos fossem agenciados no âmbito jurídico. Para Lapoujade, essas lutas e suas respectivas conquistas são inseparáveis de “grupos-sujeitos” capazes de ações coletivas. Resumidamente, tais lutas podem ser definidas como reivindicações de um “direito ao desejo”. Mas, como introduzir novos problemas à axiomática? Como problematizar, de outro modo, o que já recebeu respostas da axiomática? Assim como em Foucault, em Deleuze e Guattari existe uma força política do problema quando se enfrenta os clichês de uma dada

¹⁰³ LAPOUJADE, op. cit., p. 275.

¹⁰⁴ LAPOUJADE, op. cit., p. 275.

axiomática, questionando seus modos de legitimação. Tal luta é inseparável de uma vontade política, de acordo com esses autores. Nesse viés, o confronto é sempre jurídico, pois combate aquilo que é legitimado pela lei, em nome de novas potências do corpo, da vida e do pensamento. É esse liame que demonstra a importância da jurisprudência para o pensamento deleuziano, pois é esta que coloca o Direito em contradição constante consigo mesmo, problematizando-o.

Por modesta que seja uma reivindicação, ela apresenta sempre um ponto que a axiomática não pode suportar, quando as pessoas protestam para elas mesmas levantarem seus próprios problemas e determinar, ao menos, as condições particulares sob as quais aqueles podem receber uma solução mais geral (...). Ficamos sempre estupefatos com a repetição da mesma história: a modéstia das reivindicações de minorias, no começo, ligada à impotência da axiomática para resolver o menor problema correspondente.¹⁰⁵

Tais reivindicações são frutos dos devires e fazem os devires serem frutos em outras pessoas. É preciso, contudo, que se queira os novos possíveis envolvidos no acontecimento, concretizando-os antes que se dissipem e sejam conformados pela axiomática que sempre está se reorganizando. Do outro lado da luta efetiva travada pelas minorias de fato, esta é constantemente reconduzida para um outro nível, o nível do minoritário de direito, segundo Lapoujade. Um exemplo disso é o devir-mulher. A questão dos direitos das mulheres é objeto de uma luta efetiva agenciada por organizações coletivas, num aspecto macropolítico.

Todas as desterritorializações do primeiro nível são relativas na medida em que estão às voltas com as estratificações da axiomática. Mas sempre são levadas, nem que seja por um instante, para uma desterritorialização absoluta, um grande grito silencioso que não enfrenta este ou aquele aspecto da axiomática, mas a língua inteira, o organismo inteiro, a história, o capitalismo inteiro, sua organização da miséria, todas as suas formas de despossessão, de opressão, de mutilação. Elas enfrentam os próprios fundamentos. São 'defundadas' todas as formas organizadas da linguagem, do corpo, do pensamento, a exibição das visibilidades, o fluxo das informações. A luta não concerne mais às minorias de fato, mas atinge as potências revolucionárias do que é minoritário de direito.¹⁰⁶

A minoria não só reivindica ser percebida, ela reivindica como ela gostaria de ser percebida; ela não só suscita problemas, como ela mesma quer poder (ou ter o poder de) encontrar soluções. Todas as lutas consistem em produzir novas realidades. Para Lapoujade, o devir não se trata somente de delirar e fabular, mas sim delirar e fabular sobre coisas que são reais, no sentido de que os novos corpos e linguagens que produzem são, pelo menos, tão reais quanto a realidade preexistente que contrariam. Fabular não é falar em seu próprio

¹⁰⁵ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia** (vol. 5). Tradução brasileira: PELBART, Peter Pál; CAIAFA, Janice. São Paulo: Editora 34, 1997, p. 174-175.

¹⁰⁶ LAPOUJADE, op. cit., p. 279.

nome, e sim atravessar outros para falar dele; é falar a, e por, vários. O sujeito fala através de um outro porque outros falam através dele. O sujeito fala em nome das minorias, das multiplicidades que o povoam e com as quais ele repovoam o mundo. Fabular, de acordo com essa teoria, é fazer falar as potências suscitadas pelos devires e que são desprovidas de linguagem. O objetivo, segundo Lapoujade, é fazer existir o que não possui Direito, seja direito à fala, politicamente e socialmente, como minoria de fato, como também na própria língua, como minoritário de direito. A fabulação, portanto, não possui relação com a ficção ou com uma realidade preexistente; ela cria um real por vir que é coletivo e imediatamente político. É a criação e invenção de um povo no ato de fabular. “Dizer que o povo falta não é fazer o luto de um proletariado desaparecido, não é dizer que o povo não existe mais, e sim dizer que ele ainda não existe, que deve ser inventado, criado como minoria através de novas falas e de novas visibilidades.”¹⁰⁷ Para o autor, a fabulação é um delírio que se opõe aos dois tipos de delírios dos discursos soberanos, quais sejam: o do *mythos* (os mitos do colonizador e do fundador de Estado) e do *logos* (axiomas da racionalidade social e econômica). O que ambos os discursos possuem em comum é pressupor a existência de populações às quais se impõem um fundamento, ou sob a forma de uma memória fundadora, como o *mythos*, ou sob a forma de uma razão legisladora, como o *logos*. Utilizar a linguagem do *mythos* ou do *logos*, conforme Lapoujade, é utilizar a língua padrão, sufocando vozes e gritos desarticulados, privando-os de um direito elementar de expressão e fala. Falar e escrever, nesse sentido, só são possíveis com a deformação da língua, que sofre torções que a desarticulam.

Passar no entre-dois, essa é a característica das forças do fora: é a máquina de guerra que fulgura entre as duas garras do aparelho de Estado, são as minorias que introduzem brechas nos encadeamentos da axiomática, é a ‘visão’ ou a transvisão que passa entre os conteúdos e as expressões de um dado estrato, são os nômades como populações do fora que escapam da forma de interioridade da história, do pensamento, do Estado – como se fosse incessantemente reencenada uma luta entre Cronos e Aion (...).¹⁰⁸

Para Deleuze, as diversas minorias são todas as populações que vêm do fora: fora dos Estados, do pensamento, da memória, da linguagem, da história. São os excluídos das transformações econômicas, sociais e políticas; os rejeitados do desenvolvimento do capitalismo. Lapoujade afirma que a axiomática capitalista não “fecha” o tempo... ela cria espaços-tempos seletivos que fazem o possível se fechar para populações inteiras. Como o tempo pode se abrir novamente para essas populações menores? Quando o impossível se

¹⁰⁷ LAPOUJADE, op. cit., p. 283.

¹⁰⁸ LAPOUJADE, op. cit., p. 286.

torna intolerável, responde o autor. Não se age por vontade política, primeiramente, mas porque não se pode atuar de outro modo. Para Lapoujade, a vontade política é segunda, precedida de uma profunda experiência do intolerável.

Enquanto permanecem sob o jugo da lei, os indivíduos se tornam “autônomos”, porém, tal autonomia não deixa de ser uma forma de interioridade de uma sujeição social. Todos se tornam legisladores-sujeitos que possuem como horizonte o mundo exterior, só que o “mundo exterior” não passa de uma submissão maquínica cada vez mais sufocante. Ultrapassar o limite é ver desmoronar esse horizonte, fazendo as pessoas irem de encontro ao deserto.

4.4. O Direito-Menor e suas impossibilidades no lugar do entre ()

Numa perspectiva deleuziana, o deserto é o lugar de combate a esse excesso de palavras e códigos, buscando usos diferenciados e criativos do Direito. A redução ocorre pela desertificação. A Imagem de Deleuze é um deserto. É preciso que se chegue ao deserto, que se despoe as terras para repovoar de outro modo. O deserto é uma terra esvaziada dos homens que a povoam, é vazia: a terra que vem antes ou depois do homem. Para o autor, é a terra sem pressuposto, que apenas pressupõe a si mesma. É “pensar um mundo sem passar mais pelas coordenadas da Analítica kantiana, um mundo sem sujeito nem objeto, um mundo tal que o sensível se comunica diretamente com a Ideia (...).”¹⁰⁹ O deserto quebra o velho estilo, a lógica discursiva, “momento em que a linguagem já não mais se define pelo que ela diz, e ainda menos pelo que a torna significativa, mas por aquilo que a faz correr, fluir, romper-se.”¹¹⁰ Rompe-se com a ideia de que a vida é vivenciada ou experimentada por meio de um sistema simbólico de linguagem construído, colocando-se em evidência a ambiguidade e a ambivalência de viver¹¹¹. O deserto é confundido com um campo de potencialidades, como um céu tempestuoso carregado de energia. É nele que ocorre o acontecimento, o encontro, os devires. Ele limpa a tela de todos os clichês.

E como o deserto se repovoa? Com as populações minoritárias, que antes eram apenas virtuais, mas não menos reais. Os corpos são pensados e produzidos de outras formas. Outros corpos, outros seres. Os corpos não são mais dados por uma instância

¹⁰⁹ LAPOUJADE, op. cit., p. 293.

¹¹⁰ DELEUZE; GUATTARI, Félix. **O Anti-Édipo**: Capitalismo e Esquizofrenia I. Tradução brasileira: ORLANDI, Luiz B. L. São Paulo: Editora 34, 2011, p. 180.

¹¹¹ BRAIDOTTI, Rosi; COLEBROOK, Claire; HANAFIN, Patrick. **Deleuze and Law**: Forensic Futures. United King: Palgrave Macmillan, 2009, p. 7.

superior, mas sim formados a partir da poeira do deserto. Para Jean-Louis Schefer¹¹², o cinema engendra as condições da percepção no deserto, fazendo com que os corpos nasçam de uma luz branca e de uma obscuridade quase que total. O cinema-resistência engendra os corpos ou os constitui; ele não consegue mais partir dos corpos tais como são dados, mas se depara com o impulso de engendrará-los.

Como chamar esse deserto? O próprio Deleuze invoca a noção de utopia, embora lamente não existir um termo melhor, pois se trata deste mundo aqui, nada além deste mundo aqui. Não a utopia de um outro mundo, mas uma atopia neste mundo. Um lugar de justiça. É em nome da justiça do deserto que podemos denunciar as injustiças deste mundo.¹¹³

Tal qual descrito no capítulo anterior ao se tratar sobre línguas menores, deve-se retirar os elementos estáveis da língua, fazendo com que ela varie continuamente: deve-se ser um estrangeiro da própria língua. Isso causará uma tensão entre o significante e o sentido, pois a própria língua atua em desterritorialização por meio de uma reterritorialização no sentido. Os devires do cinema-resistência saturam a linguagem jurídica, levando-a a um limite de grau de potência, a partir do qual ela desenvolve suas potências e intensidades. Esgota-se as designações e significações, permitindo com que a linguagem deixe de ser representativa, adquirindo a potência de dizer o que é indizível, ver o que é invisível. Nesse sentido, a linguagem sofre uma reviravolta, fazendo parte da criação de linhas de fuga e novos possíveis¹¹⁴. O Outro desse mundo só pode ser ouvido pelo Direito quando este amplia os seus encontros com outros elementos de planos e saberes, como o cinema. Os devires do cinema-resistência são portadores de outras vozes, de uma realidade variável que ora é forte, ora é fraca, e que muitas vezes se confundem, até mesmo se opõem, pois se tratam de diferentes formas de resistência. Por exemplo, as formas de resistência de um corpo de uma mulher negra e de um corpo de uma mulher branca serão diferentes, e assim por diante. “Os Outros, isto é, os mundos possíveis com seus objetos, com suas vozes, que lhes dão a única realidade à qual eles podem pretender, constituem ‘histórias’. Os Outros só tem a realidade que suas vozes lhes dão, em seus mundos possíveis.”¹¹⁵

O cinema-resistência, na sua complexidade, se apresentará como intercessor para o Direito. Não é o único intercessor possível, mas um dos mais potentes. Como intercessor, ele é mobilizador dos encontros necessários para haver pensamento, já que é a partir dele que

¹¹² LAPOUJADE, op. cit., p. 300.

¹¹³ LAPOUJADE, op. cit., p. 305.

¹¹⁴ MACHADO, Roberto. **Deleuze, a arte e a filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2009, p. 211.

¹¹⁵ DELEUZE, Gilles. **Sobre teatro: um manifesto de menos; o esgotado**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010, p. 75-77.

se criam problemas. Os intercessores forçam o pensamento a agir, uma vez que o afetam. A criação é instigada pelos intercessores, pois o pensamento se desloca do dogmatismo. O cinema-resistência é o intercessor que leva o Direito ao limite. Não se pensa o limite, enfrenta-se: e só se pensa caso se enfrente. O papel do limite é o papel de separar, excluir. Para além dele não há nada, ou melhor, nada que aspire a uma existência legítima. De uma maneira geral, a questão do limite é um ato decisório em si mesmo, criador de Direito. O cinema-resistência é criador de direitos pois desloca os limites e, com isso, instaura um novo Direito, decidindo sobre uma nova partilha do que é legítimo e do que é ilegítimo, propondo uma distribuição da terra inovadora. A terra se estende tão longe quanto o Direito pretendido que se exerce sobre ela. Em Deleuze, o limite não é mais um muro, mas sim um filtro que pode ser ultrapassado. O limite se torna impulsionador de potência, um ponto de mutação. “Dir-se-ia que as formações sociais, pressentem, com um pressentimento mortífero e melancólico, o que lhes vai acontecer, embora o que lhes acontece lhes advenha sempre de fora e se precipite na sua abertura.”¹¹⁶ Os intercessores devem entrar em contato com o Direito. Em uma elaboração semelhante, só que sobre o papel do teatro como intercessor do Direito, Leandro F. Gorsdorf, em sua tese de doutorado, ao estudar Lehmann, cita que:

À medida que o discurso teatral torna escassas as figuras simbólicas do cálculo racional e da racionalidade para com o objetivo político, ele sepulta qualquer tentativa de conferir à lei uma ‘autoridade mística’. Ele exige, mesmo de forma não programática, uma outra lei, mas de acordo à sua forma, o discurso do teatro exige um outro tipo de lei, talvez uma não lei, uma justiça fora de qualquer norma. Ele exige assim algo impossível para o pensamento, que ele tinge, por esse motivo, como uma aura de possibilidade. A determinação política e democrática do teatro não está nesse ponto de forma alguma em conflito com sua determinação artística. Na medida em que o discurso estético é aquele do ‘mais’, da sugestão de uma outra possibilidade, ele abala as fortalezas da racionalidade política que, liberadas de um certo controle pela loucura e pelo delírio de uma Antígone, não são mais do que máquinas de domínio.¹¹⁷

O intercessor deve não só bater à porta do Direito, como deve arrancá-la, forçar sua entrada e seus devires, reclamando pelos resistentes, advogando por este novo/outro mundo possível que surge a partir do devir-minoritário. Assim, o Direito não se encontra mais fechado em si mesmo, em sua dogmática rígida que exclui ao invés de incluir, reforçando e impondo a narrativa representativa, mas sim aberto ao diálogo e trocas com outros saberes e planos, sendo atravessado pelo diferente. O Direito entra em contato com outros textos, outros discursos, outras imagens, afetos, conceitos e percepções, num processo de experimentação

¹¹⁶DELEUZE; GUATTARI, op. cit., p. 203.

¹¹⁷ LEHMANN, Hans-Thies. **Escritura política no texto teatral**: ensaios sobre Sófocles, Shakespeare, Kleist, Buchner, Jahn, Bataille, Brecht, Benjamin, Muller, Schleef. Tradução brasileira: ROTHCHILD, Werner S.; NASCIMENTO, Priscila. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 29.

orientado por um Direito-Menor. A relação entre Direito, Cinema, Política e Filosofia passa a ser tansfronteiriça: um Direito Híbrido¹¹⁸.

Como já mencionado anteriormente, a tarefa da arte é desfazer os clichês, despovoar o mundo repleto deles, limpar o terreno e colocar no seu lugar um deserto. O que se quer é deslizar sobre os planos do deserto, que estão sempre mudando, povoando-o. A arte escapa ao vínculo fundador e organicista do *mythos*, mas também escapa ao “pensar-verdadeiro/pensar-justo” e ao fundamento legal do *logos* vigente, que por muito tempo serviu ao Estado-razão por meio da representação. Os direitos traçados como limites e que atuam na proteção ou defesa de certos comportamentos, em detrimento de outros, provocam um descompasso entre o dogmatismo e a realidade da época, não se podendo pensar criativamente acerca dos problemas e conflitos que surgem. É esse tipo de pensamento jurídico que anuncia a tranquilidade de uma vida social amparada pela palavra da lei, parecendo prever todas as possibilidades de conflito. Direitos existem independentemente de sua expressão institucional, e um exemplo disso é a crítica de constituições ou leis que negam direitos civis a grupos minoritários. Esses direitos existem virtualmente, em algum sentido, fora ou à margem de sua institucionalização legal. “While there are philosophers and jurists who believe that the only rights are those enshrined in positive law, there is no reason to restrict the concept of a right to this degree.”¹¹⁹ Pode-se definir direitos como “formas estabelecidas de agir ou formas estabelecidas de ser tratado”¹²⁰, sendo imanente às relações e práticas sociais das comunidades, mesmo que, quase sempre, não possuam as mesmas formas, visto que são situacionais.

É necessário, então, a criação de novas subjetividades jurídicas e direitos que serão pensados de maneira diversa da perspectiva dogmática. Divide-se o Direito em dois tipos de leis: em sua forma *logos* e em sua forma *nomos*. A primeira é a lei que realiza a sobrecodificação em favor do Estado e da axiomática capitalista: é a lei sedentária, imóvel, fixada, que funda o dogmatismo da lei. Já a segunda, para Deleuze, é a prática jurídica como jurisprudência: a lei *nomos* designa uma abertura da potência da lei. *Nomos* é a lei aberta aos encontros de outros saberes, distribuindo linhas de fuga. Existe uma tensão entre *logos* e *nomos*: há um desejo de conjuntos fixos e delimitados (máquina despótica), ao mesmo tempo em que há um desejo de conjuntos fluídos e abertos (máquinas de guerra).

¹¹⁸ GORS DORF, op. cit., p. 223.

¹¹⁹ PATTON, 2012, p. 19 apud GORS DORF, op. cit., p. 182.

¹²⁰ PATTON, 2012, p. 19 apud GORS DORF, op. cit., p. 186; MARTIN, 1993, p. 41 apud GORS DORF, op. cit., p. 186.

Os desejos das máquinas de guerra do cinema-resistência inovam no caminho entre lei *nomos*. Porém, para Gorsdorf, não se pode polarizar uma dualidade entre essas duas formas de lei. A lei não é somente o *logos*, ela também contém o *nomos*, e vice-versa. Segundo Gorsdorf, a preferência deleuziana pelo *nomos* precisa ser contextualizada: a lei vincula certas expectativas de comportamento, mas também pode trair expectativas, fazer seus próprios muros desabarem. O espaço da lei é contraditório e paradoxal: ela é tanto lógica quanto nômica, tanto estriada quanto lisa. A adoção do *nomos* não indica, automaticamente, que foi feita a “melhor” escolha. “Nada é bom absolutamente, tudo depende do uso e da prudência, sistemáticos. (...) o bom nunca está garantido (por exemplo, não basta um espaço liso para vencer as estrias e as coerções, nem um corpo sem órgãos para vencer as organizações.”¹²¹ Em virtude da simultaneidade de ambas as leis, *logos* e *nomos*, na realidade em que se vive, os devires gerados pelo cinema-resistência devem procurar no interstício da lei, entre *logos* e *nomos*, uma linha de fuga, fazendo com que ela se esgote: a lei não irá mais definir limites, mas sim chegar ao seu próprio limite. “Essa dimensão que aposta não no ponto de partida e nem de chegada aprofunda o espaço de existência da criação de direitos como vetor que se amplia, abarcando regiões antes ocultas do plano do Direito.”¹²² Com isso, espera-se que se faça um Direito-Menor para um povo menor, com leis que não atuarão mais como barreiras, e sim viabilizando devires-revolucionários em que se efetivam novos/outros mundos possíveis. O vazio provocado pelas brechas e buracos feitos à força pelo cinema-resistência no Direito é lugar de criação e invenção. Leandro F. Gorsdorf sustenta que se deve buscar o entre () *logos* e *nomos*. O espaço esburacado não é livre do estriado e do liso, é produzido entre eles. Os novos direitos e as singularidades dessas novas subjetividades jurídicas seriam encontrados nesse entre ().

To begin in the middle is every time a new beginning. Beginning in the middle repeats the previous beginning while maintaining its singularity, it does ‘not add a second or third time to the first, but carries the first to the ‘nth’ power’. The middle can never call itself the centre or the origin. The middles is the topology of the rhizome which ‘has neither beginning nor end, but always a middle [milieu] from which grows and which it overpills’. So, to begin in the middle is not beginning but carrying on, taking a line of flight and establishing a deterritorialising cutting edge right in the middle of the plane of immanence. A series of beginnings that demolishes the original beginning, drags it from its tail and throws it again in the middle. This new beginning, the repeated beginning that maintains difference rather than identity, is the beginning of the law. The law begins in the middle. And since every middle is immanence to the plane of immanence in which it finds itself undercut and interfolded, the laws finds itself in the

¹²¹ DELEUZE, Gilles. **Conversações [1972-1990]**. Tradução brasileira: PELBART, Peter Pál. São Paulo: Editora 34, 1992; 3ª ed., 2013, p. 46.

¹²² GORSODRF, op. cit., p. 195.

middle of the law of depth and the law of surface, furtively spreading itself in the movement between these two laws.¹²³

O cinema-resistência, ao apresentar problemas para o Direito, força este a se deslocar entre o *logos* e o *nomos*, entre a codificação e a descodificação, entre o fixo e o fluído. Esse movimento quebra com a dualidade entre *logos* e *nomos* no Direito e permite que haja interações e experimentações. O entre () que é atravessado pelos desejos e relações dos devires-minoritários é o lugar do agenciamento, tanto para originar quanto para desviar. O entre () cria um espaço que torna possível a realização de acontecimentos no Direito. E este espaço não é um lugar específico, mas algo que se percorre; não é também um percorrer delimitado, mas um espaço que surge na medida em que é percorrido, experimentado, povoado. É um espaço que se relaciona com outros corpos, produto e produtor das relações. O entre () não é vazio, não é habitado pelo nada, mas sim um fator ativo na construção de outros corpos, sociedades, e direitos. Ele deve ser colocado a serviço de outras formas de agenciamentos e encontros para a construção de um Direito-Menor.

Pelo contrário, o maquinismo da produção do ato 'consiste em produzir modos de organização, de qualificação que abrem um futuro multivalente para o processo – uma gama de escolhas –, para a possibilidade de conexões heterogêneas, fora de conexões previstas já codificadas, já possíveis.'¹²⁴

Os devires do cinema-resistência podem ser apreendidos neste entre ().

Inicialmente, – e superficialmente –, imagina-se que o cinema-resistência possua um caráter antidireito. Por isso mesmo que, quando o Direito permite a entrada dos devires, potencializando-o como imanente, é necessário ter uma estratégia: a estratégia do entre (). Para o Direito, haverá o prolongamento da potência da vida na experimentação viabilizada pelo agenciamento que acontece no entre (). Parte-se do *nomos*, que se apresenta politicamente com demandas que problematizam o Direito, para se chegar a um outro *logos*, – que realizará um outro processo de sobrecodificação, – por meio do percurso do entre (). Entretanto, nem sempre este novo *logos* será, necessariamente, um *logos* melhor. Em virtude disso que a experimentação é tão importante nesse processo, pois é pelas tentativas e pelos erros que se chega a um mundo mais inclusivo para esses povos minoritários.

O encadeamento, então, deve constantemente permitir os desvios e as linhas de fuga: estabelecer o entre () como lugar de experimentação, isto é, lugar de encontros, e não de interpretação (que seria o lugar do *logos*) é fundamental para que o Direito esteja sempre

¹²³ PHILIPPOPOULOS-MIHALOPOULOS, 2012, p. 98. apud GORSODORF, op. cit., p. 199.

¹²⁴ LAZZARATO, op. cit., p. 184.

aberto às diferenças, às transformações, às criações e aos devires. Isso afasta a aparente incompatibilidade entre *logos* e *nomos*, transformando o Direito nos dois simultaneamente. Dessa forma, o Direito rejeita sua faceta representacional, transcendental e dogmática. O Direito deve se livrar de suas iconografias para navegar no entre () da experimentação. Experimentar o Direito na mesma linhagem de uma literatura menor, de um cinema menor, tendo em vista os devires-minoritários. Assim, o Direito não sossegaria na moldura que lhe impõem, pois estaria sempre variando de forma, conferindo novas garantias à essas minorias. Todos devem se engajar nos devires-minoritários, pois todos se beneficiarão de certa forma, já que as relações de poder, que afetam todas as pessoas, são modificadas.

This is what I would call the joyful moment of encounter between law and other bodies – law on its own cannot deliver itself. It needs to drive itself to its edge and there to produce its becoming. However, joy should be understood as positive, vitalistic force that pushes law from within and into forceful encounters with other bodies. It strikes in the middle of the law's ability to remain the law and yet to compound with economy, politics, Science, revolution, gossip, fear, natural catastrophes and whatever else might enter into an encounter with law, thus generating intensive or extensive relations that redefine the plane of immanence on which the laws finds itself.¹²⁵

Em resumo, o cinema-resistência traz em si os rascunhos do novo/outro mundo possível, habitado por novas subjetividades e demandas; o papel do Direito-Menor é de efetuar esse rascunho e tornar essas singularidades viáveis, operando usos políticos. O ato de criação de direitos é político. O Direito-Menor deve trabalhar tomando o partido daqueles que não possuem direito à existência contra os poderes que os privam desse direito, e contra o Direito-Maior que estabelece e reforça essa narrativa. O segredo do Direito é não mais julgar essas minorias a partir de uma perspectiva hegemônica, mas fazer com que elas existam em seus próprios termos, não apenas virtualmente como também no mundo jurídico. Que tenham suas experiências e vivências validadas e asseguradas. É preciso garantir o direito de existir e viver dos menores: existir e viver plenamente, intensamente, completamente.

¹²⁵ PHILIPPOPOULOS-MIHALOPOULOS, 2012, p. 100 apud GORS DORF, op. cit., p. 205.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Há múltiplos devires que escapam no processo de resistência cinematográfica. Devir-povo, devir-liberdade, devir-corpo, devir-mulher, devir-preto, devir-queer, devir-indígena, devir-democracia. E muitos desses devires ainda não encontraram respaldo no mundo jurídico. Algumas subjetividades são invisíveis e indizíveis para o Direito, a ponto de se tornarem inviáveis à própria vida. É necessário, então, abrir fendas no Direito por meio do cinema-resistência, fixar-se de forma movediça, suplantar sua sobrecodificação; ir além de sua fachada fechada e criar direitos que não sirvam mais aos poderes hegemônicos e à axiomática capitalista, mas sim às minorias. Desmonta-se, por meio do cinema-resistência, a maquinaria e os clichês nos quais o Direito está preso, principalmente em sua versão *logos*. Assim, o objetivo é criar um Direito-Menor a partir do devir-minoritário proporcionado pelo cinema-resistência.

É importante que se torne possível o impossível para a emergência de novas vidas. O cinema-resistência capta algo que excede e transborda para além do que se vê. Dele, emergem linhas que atravessam os indivíduos, forças que os afetam e os transformam, tornando-os capazes de agir; é do cinema-resistência que emergem devires que desfazem o território, arrastando as pessoas para outros lugares: é pura desterritorialização ou processo esquizofrênico, utilizando-se de termos deleuzianos. Para o surgimento desse Direito-Menor, necessita-se que haja o esgotamento das palavras; elas devem alcançar o próprio limite, o limite do que foi dado de antemão, para chegar à outra modalidade do possível, o que ainda não foi dado.

Hoje em dia, há uma pluralidade de minorias que insistem em esburacar os conceitos jurídicos de mulher/LGBT's/homem/indígenas e, conseqüentemente, tencionam o conceito universal do sujeito de direito. As problemáticas trazidas pelo cinema-resistência, muitas vezes, não encontram alojamento no Direito por sempre recaírem no *logos*, sem realizarem a operação de experimentação em direção ao *nomos*, no entre (). É preciso incessantemente esgotar as palavras diante da fixidez e da estabilidade da dogmática jurídica; entender que não há um lugar de chegada, uma grande revolução última de toda codificação, por exemplo, mas um movimento de constante mudanças: um lugar do entre () *logos* e *nomos*. Os devires-direitos devem surgir das (e para as) comunidades tradicionais, mulheres, pessoas LGBT's, pessoas negras, entre tantas Outras.

Ressalta-se que a proposta aqui não é captar os devires-minoritários e colocá-los dentro de categorias imutáveis, estáveis e fixas. Até porque a intenção de construir novos

direitos, que não são transcendentais, não pode recair nas armadilhas da representação. O trânsito entre *logos* e *nomos* impede que se adote qualquer um dos dois modelos, e a opção pelo entre () sempre renova a criatividade que pode ser gerada no Direito por meio dos devires-minoritários, construindo direitos a partir de afectos e perceptos dos resistentes em uma eterna experimentação. Dá-se forma jurídica aos devires revolucionários, que se transfiguram em devires-direitos, constituídos por causa da minoração de um Direito-Maior. Eles permitem exprimir diferentes coletividades potenciais, outras consciências e sensibilidades, que antes só existiam virtualmente.

Os devires-minoritários, diante do Direito, devem operar como duplo desenraizamento. Esses devires-direitos das minorias, que surgem a partir do cinema-resistência, transformam o Direito, que passa a trabalhar a favor das multiplicidades aberrantes. No espaço de experimentação entre () *logos* e *nomos*, o Direito pode afetar e ser afetado, mudar de estado, multiplicar-se em novos direitos, agenciar, criar. O lugar do entre () é o lugar da experimentação, que esgota a língua e dissipa a imagem, potencializando vozes inaudíveis para que estas ocupem espaços. Que o Direito seja atravessado pelos devires do cinema-resistência e das demais Artes, gerando devires-direitos e se transformando em um outro Direito, que coloca em evidência as minorias. Esta monografia opera pela minoração de um Direito-Maior, através da arte cinematográfica, para que o Direito-Menor possa emergir e, junto com ele, toda uma contingência de vidas ainda não vividas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAZIN, André. **O que é o cinema?** Tradução brasileira: RIBEIRO, Eloisa de Araujo. São Paulo: Editora Ubu, 2018.

BENEDYKT, Breno Isaac. O cinema e o possível: um encontro entre “A Vizinhança do Tigre” e “O Cavalo de Turim”. In: CONGRESSO INTERNACIONAL HISTORIA, ARTE Y LITERATURA EN EL CINE EN ESPAÑOL Y PORTUGUÉS: HIBRIDACIONES, TRANSFORMACIONES Y NUEVOS ESPACIOS NARRATIVOS, 03., 2015, Salamanca. **Actas**. Salamanca: Hergar Ediciones Antema, 2015. v. 2, p. 201-209. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5648097>>. Acesso em: 13 jan. 2021.

BERGSON, Henri. A Percepção da Mudança. In: **O pensamento e o Movente**. Tradução brasileira: NETO, Bento Prado. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2006.

BRAIDOTTI, Rosi; COLEBROOK, Claire; HANAFIN, Patrick. **Deleuze and Law: Forensic Futures**. United King: Palgrave Macmillan, 2009.

BRANT, Danielle; URIBE, Gustavo. Em ofensiva contra Ancine, Bolsonaro corta 43% de fundo do audiovisual. **Folha de São Paulo**. Matéria publicada em: 11 set. 2019. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/09/em-ofensiva-contrancine-bolsonaro-corta-43-de-fundo-do-audiovisual.shtml>>. Acesso em: 10 fev. 2021.

CAMPOS, Luana Brant. O cinema nas potências do falso – devir e hibridizações. **Revista Travessias**, Cascavel, v. 02, n. 1, abr. 2008. ISSN 1982-5935. Disponível em: <<http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/2861>>. Acesso em 23 dez. 2020.

CHERNIAVSKY, Axel. Filosofía del arte y arte filosófico en Gilles Deleuze. In: **Instantes y azares: escrituras nietzscheanas**, ano ix, no. 4-5, Buenos Aires: Argentina, primavera de 2007, pp. 185-198.

COMOLLI, Jean-Louis. “Aqueles que (se) perdem”. In: **Ver e Poder**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

DANIEL, Rachel. O desmonte da ANCINE e do cinema brasileiro desde a posse de Bolsonaro. **Mídia Ninja**. Matéria publicada em: 19 jun. 2020. Disponível em: <<https://midianinja.org/news/o-desmonte-da-ancine-e-do-cinema-brasileiro-desde-a-posse-de-bolsonaro/>>. Acesso em: 10 fev. 2021.

DELEUZE, Gilles. **Cinema I: A imagem-movimento**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

DELEUZE, Gilles. **Cinema II: Imagem-tempo**. Tradução brasileira: RIBEIRO, Eloisa de Araujo. São Paulo: Editora Brasiliense, 2005.

DELEUZE, Gilles. **Conversações [1972-1990]**. Tradução brasileira: PELBART, Peter Pál. São Paulo: Editora 34, 1992; 3ª ed., 2013.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Tradução brasileira: ORLANDI, Luiz B.; MACHADO, Roberto. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DELEUZE, Gilles. **Foucault**. Tradução brasileira: MARTINS, Claudia Sant’Anna. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: lógica da sensação**. Tradução brasileira: MACHADO, Roberto et al. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2007.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. Tradução brasileira: FORTES, Luiz Roberto Salinas. São Paulo: Editora Perspectiva, 1982.

DELEUZE, Gilles. **Nietzsche e a filosofia**. Tradução brasileira: DIAS, Ruth Joffily; DIAS, Edmundo Fernandes. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.

DELEUZE, Gilles. **Proust e os Signos**. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2006.

DELEUZE, Gilles. **Sobre teatro**: um manifesto de menos; o esgotado. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka**: por uma literatura menor. Tradução: GUIMARÃES, Júlio Castañon. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia (vol. 2). Tradução brasileira: OLIVEIRA, Ana Lúcia de; LEÃO, Lúcia Cláudia. São Paulo: Editora 34, 1995.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia (vol. 3). Tradução brasileira: NETO, Aurélio Guerra; OLIVEIRA, Ana Lúcia de; LEÃO, Lúcia Cláudia; ROLNIK Suely. São Paulo: Editora 34, 1996.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia (vol. 5). Tradução brasileira: PELBART, Peter Pál; CAIAFA, Janice. São Paulo: Editora 34, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O Anti-Édipo**: Capitalismo e Esquizofrenia I. Tradução brasileira: ORLANDI, Luiz B. L. São Paulo: Editora 34, 2011.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.

DOUZINAS, Costa. The Legality of the Image. **The Modern Law Review**, vol. 63, n. 6 (nov. 2000), p. 813-830. Disponível em: <<https://heinonline.org/HOL/LandingPage?handle=hein.journals/modlr63&div=63&id=&page=>>>. Acesso em 08 fev. 2021.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta**. Ensaios para uma Futura Filosofia da Fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FONSECA, Angela Couto Machado; MEIRELES, Ildenilson. Biopolítica como categoria analítica dos eventos políticos contemporâneos: nas trilhas de Esposito e Nietzsche. **Tempo e Argumento**. Florianópolis, v. 11, n. 26, p. 530-547, jan./abr. 2019.

FOUCAULT, Michel. Casa dos Loucos. In: **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1998.

GORSDORF, Leandro Frankin. **Arte e política a partir de “militantes” e “bichas”**: da resistência teatral a criação de direitos. 2016. 249 f. Tese (Doutorado) – Curso de Direito, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2016.

GUÉRON, Rodrigo. **Da imagem ao clichê, do clichê à imagem**: Deleuze, cinema e pensamento. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2011.

KAFKA, Franz. **O Processo**. Tradução brasileira: CARONE, Modesto. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

LAPOUJADE, David. **Deleuze, os movimentos aberrantes**. Tradução brasileira: Laymert Garcia dos Santos. São Paulo: n-1 edições, 2015.

LAZZARATO, Maurizio. **Signos, máquinas, subjetividades**. Tradução brasileira: Paulo Domenech Oneto. São Paulo: n-1 edições, 2014.

LEHMANN, Hans-Thies. **Escritura política no texto teatral**: ensaios sobre Sófocles, Shakespeare, Kleist, Buchner, Jahn, Bataille, Brecht, Benjamin, Müller, Schleef. Tradução brasileira: ROTHSCILD, Werner S.; NASCIMENTO, Priscila. São Paulo: Perspectiva, 2009.

MAIA, Gustavo. Bolsonaro fala em extinguir Ancine 'se não puder ter filtro' ou transformar agência em secretaria. **Jornal O Globo**. Matéria publicada em: 19 jul. 2019. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/bolsonaro-fala-em-extinguir-ancine-se-nao-puder-ter-filtro-ou-transformar-agencia-em-secretaria-23819229?GLBID&GLBID=1d1ba329ec224d1ac6faf94c66a56c37b564b5a47634b6c6471354d554f6c6543563978484e3146565466514b4a4c7a43447a586f55657978434958566d4e6b6b4d56645f4a56646e584c505243783957516a684258386b3235747972636d57375a5261414e413d3d3a303a6c6172616c697a6c696d612e32303136>>. Acesso em: 10 fev. 2021.

MACHADO, Roberto. **Deleuze, a arte e a filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2009.

MALUFE, Annita Costa. Deleuze-Beckett: um encontro-leitura. In: FORNAZARI, Sandro Kobol (Coordenador). **Deleuze Hoje**. São Paulo: Editora Fap-Unifesp, 2014.

MANGUEIRA, Mauricio; MAURICIO, Eduardo. Arte, Tempo e Subjetividade em Gilles Deleuze. **Revista Artefilosofia**, n. 13, 2012, p. 154-166.

NIETZSCHE, F. W. **Sobre verdades e mentiras no sentido extra-moral (obras incompletas)**. Tradução brasileira: TORRES FILHO, Rubens Rodrigues. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

PEREZ, P. V. Glauber e o barroco: cinema da resistência e contraconquista. **RuMoRes**, [S. l.], v. 6, n. 12, p. 253-271, 2012. DOI: 10.11606/issn.1982-

677X.rum.2012.55285. Disponível em:
<<https://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/55285>>. Acesso em: 13 jan. 2021.

PETERS, Michael. **Pós-estruturalismo e filosofia da diferença**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

RANCIERE, Jacques. “Existe-t-il une esthétique deleuzienne?” em E. Alliez, **Gilles Deleuze. Une vie philosophique**, Paris, Synthélabo. Les empêcheurs de penser en rond, 1998, p. 528-532.

ROSA, Francis Mary Soares Correia da. A literatura menor em Deleuze e Guattari: por uma educação menor. **Educação (Ufsm)**, [S.L.], v. 41, n. 3, p. 685-696, 15 dez. 2016. Universidade Federal de Santa Maria. Disponível em:
<<http://dx.doi.org/10.5902/1984644423022>>. Acesso em: 08 fev. 2021.

SUTTER, Laurent de. **Deleuze: a prática do Direito**. Tradução brasileira: Murilo Duarte da Costa Corrêa. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2019.

VASCONCELLOS, Jorge. A filosofia e seus intercessores: Deleuze e a não-filosofia. **Educ. Soc.**, Campinas, v. 26, n. 93, p. 1217-1227, Dec. 2005. Disponível em:
<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-73302005000400007&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 23 dez. 2020.

VIEIRA JUNIOR, Erly Milton; VILELA, Daniel Fernandes. Modernidades afetivas: como contar histórias menores no cinema contemporâneo. **Eco-Pós**, Rio de Janeiro, v. 15, n. 03, p. 180-195, 2012.

VILLENA, Marcelo. Sobre tragédia, mimesis, devir-animal e xamanismo. Reflexões sobre práticas musicais e mitos a partir de O Nascimento da Tragédia. **ANAIS – Simpósio de Estética e Filosofia da Música – SEFiM/UFRGS**, v. 1, n. 1, Porto Alegre, 2013, p. 563-572.

VIRILIO, Paul. **Guerra e cinema**. São Paulo: Scritta Editora, 1993.

XAVIER, Ismael. **Sertão mar**: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Brasiliense, 1983.

ZOURABICHVILI, François. **Deleuze**: uma filosofia do acontecimento. Tradução brasileira: ORLANDI, Luiz B. L.. São Paulo: Editora 34, 2016.

ZOURABICHVILI, François. **O vocabulário de Deleuze**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.